

Venezia Cinquecento

Studi di storia dell'arte e della cultura

anno XVII n. 33

Estratto



BULZONI EDITORE

Miti, metafore e profezie.
Le *Storie di Maria* di Jacopo Tintoretto nella sala terrena
della Scuola Grande di San Rocco

L'ornamento e il significato vanno sempre paralleli; anche le antiche scritture servivano da ornamento e ad un tempo da mezzo di comunicazione. Non mi si venga a dire che qui non si comunica niente! È una comunicazione inaccessibile, e contemplare questa contraddizione è pur anche un godimento.

Thomas Mann, *Doctor Faustus*

Campo San Rocco s'insinua all'ombra delle imponenti absidi della chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, casa madre dell'ordine dei minori francescani a Venezia. Venendo dal ponte dei Frari, la facciata e le alte mura della Ca' Grande ne oscurano la vista, ma costeggiando esternamente il fianco dell'edificio un contrasto cromatico deciso ed efficace ridesta l'attenzione dell'osservatore.

Si svela il campo (fig. 1): la chiesa di San Rocco sul fondo, la Scuola Grande sul lato sinistro e di fronte l'antica scoletta.

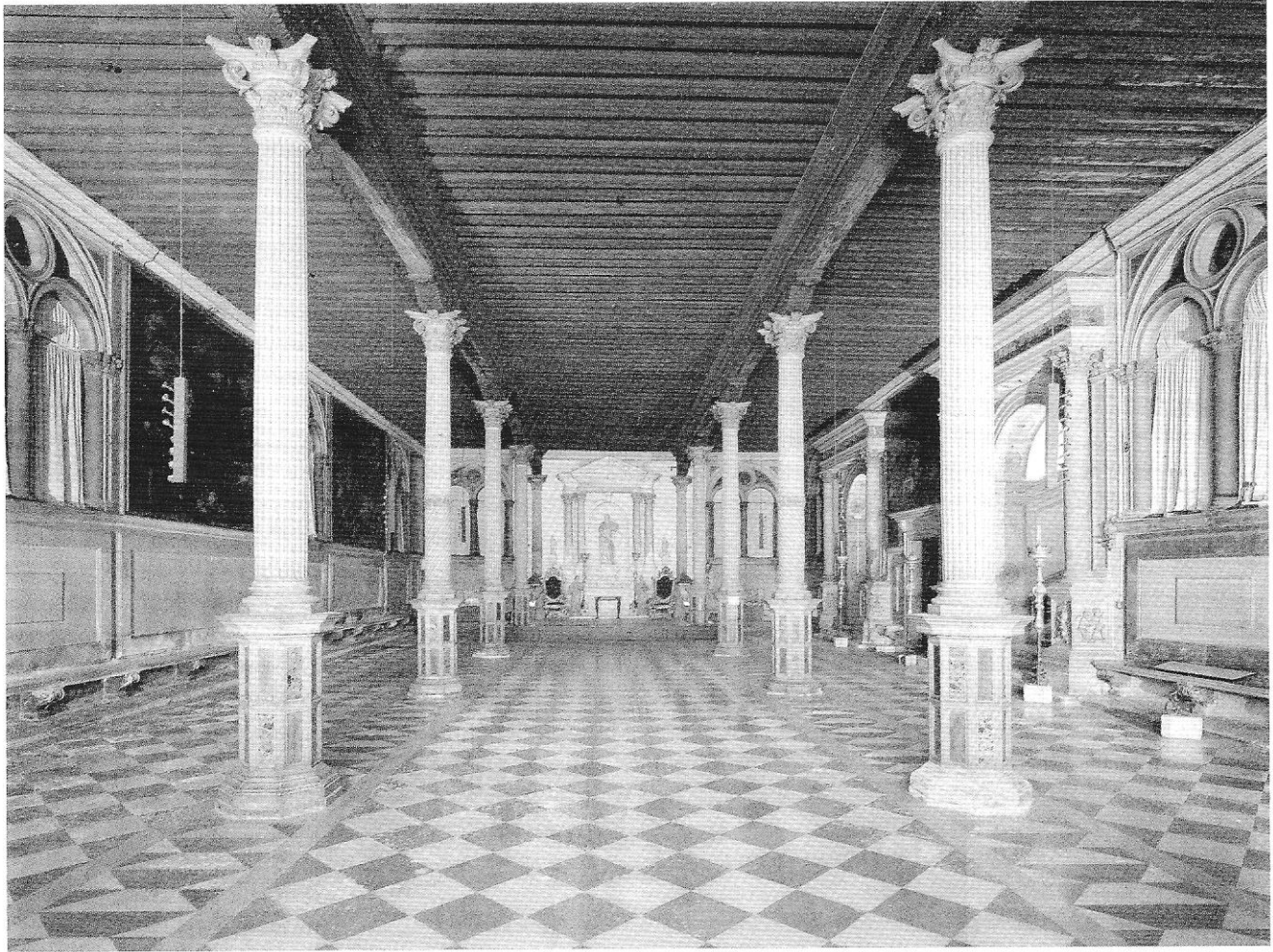
Il flusso di turisti in questa zona sembra non avere interruzione. Qualcuno si ferma incuriosito

dinanzi al maestoso portale, finalmente riadibito all'antica funzione di ingresso principale¹. E una volta posato lo sguardo oltre la porta a vetri – “invenzione” moderna, naturalmente – non può davvero fare a meno di entrare.

Lo spazio ampio e armonioso della sala terrena (fig. 2) si sviluppa in forma rettangolare ed è suddiviso in senso longitudinale da una doppia fila di colonne corinzie scanalate, poggianti su alte basi ottagonali decorate da tasselli di marmo policromo. La pavimentazione a scacchi bianchi e rossi, interamente sostituita all'inizio di questo secolo, si suppone simile a quella originale. Le pareti della sala sono alleggerite sul lato sinistro dalla presenza di bifore con archi a tutto sesto, mentre il semplice soffitto a travi lignee è percorso da una doppia trabeazione in corrispondenza delle file di colonne². In fondo alla sala, dietro l'altare, una nicchia timpanata accoglie la scultura di Gerolamo Campagna, raffigurante un *San Rocco* in posa aggraziata che fa bella mostra della piaga pestilenziale. Sul lato destro una doppia scala, realizzata su progetto dell'architetto



1. Campo San Rocco con la Scuola Grande e la chiesa, Venezia.



2. Scuola Grande di San Rocco, sala terrena.

Scarpagnino negli anni Quaranta del Cinquecento, consente l'accesso agli ambienti superiori³.

Non si conosce con esattezza la funzione di questo ambiente. Secondo Guidarelli, la sala sarebbe stata utilizzata come "primo 'quadro' per le processioni della confraternita"⁴, il che giustificherebbe la presenza dell'altare. Ma di certo in passato essa costituiva l'unico *spazio comune* per ogni visitatore: chi si recava a San Rocco – il bisognoso alla ricerca di un'elemosina per dotare la figlia, il doge in visita annuale, un confratello di governo per partecipare a una riunione del Capitolo – doveva obbligatoriamente attraversarla⁵ o magari sostarvi in attesa di esser ricevuto dal guardiano da matin o da chi per lui, come in una specie di sala d'attesa.

Spazio comune e spazio "pubblico", in un certo senso. Eppure la sala terrena accoglie l'ultima delle imprese decorative di Jacopo Tintoretto per la Scuola di San Rocco, compiuta probabilmente tra il 1582 e il 1584⁶. Soggetto – voluto, discusso, imposto, non sappiamo – un ciclo mariano, in perfetta coerenza da un punto di vista narrativo con le scene della vita e poi della Passione di Cristo che si dispiegano al piano superiore, tra la grande sala del Capitolo e la sala dell'Albergo. Sulle pareti compaiono così otto dipinti raffiguranti rispettivamente l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Fuga in Egitto*, la *Strage degli Innocenti* e una (presunta) *Santa in lettura* sul lato sinistro, mentre sul muro opposto, partendo dall'altare, si succedono una (presunta) *Santa in meditazione*, la *Circoncisione* e l'*Assunzione di Maria*⁷. E allora questo "luogo" introduce alla storia della rivelazione cristiana, costituendosi fisicamente e metaforicamente come lo spazio oltre la soglia. Un *incipit* perfetto, se non fosse per ...

Parte prima.

Presenze, assenze, dettagli: l'Adorazione dei Magi

1. Su un palchetto in legno sorretto da basi in mattone e da qualche ramo che per il peso si piega ad arco, stanno la Vergine e il Bambino contornati da una scintillante aureola (fig. 3). La Madre, con il corpo proteso in avanti, sorveglia affettuosamente il neonato seduto su un cuscino bianco. Le manine del Redentore si tendono per afferrare il dono poggiato lì in terra, con grande discrezione, da uno dei Magi. E non si può non notarne immediatamente la strana fisionomia per un re d'Oriente e quell'abito stravagante ed emblematico: un'ampia tunica dorata con maniche e mantello d'ermellino. A capo scoperto e in ginocchio, il re più devoto ha abbandonato la sua corona e ha le mani giunte in segno di preghiera.

Un altro tra i Magi reclama l'attenzione del bambino. Vestito di rosso, porta un turbante regale e un mantello oca scuro; con la mano sul busto tenta, inchinandosi, di mostrare il suo dono al piccolo Gesù, ma l'intraprendenza del suo gesto non riscuote alcun consenso.

L'ultimo dei re è un po' in disparte oltre la metà del dipinto: è un moro, abbigliato di eleganti sete colorate; risaltano sulla trama scura le righe, il colletto, la cintura e i bottoni in tono arancio.

Ci sono anche le "comparse": a sinistra un vecchio ammantato di rosso, appoggiato ad un bastone; una donna con un cesto accovacciata in terra e il capo rivolto verso il piccolo Gesù, mentre un'altra donna, munita anche lei di cesto, fa capolino all'estremità destra del dipinto da dietro la colonna. Sullo sfondo un corteo si direbbe militare, costituito da cavalieri in armatura con tanto di lance, qualche servitore a piedi e un cane che fa da scorta.

Gli angeli sono come di consueto sospesi in aria, sotto una nube che sembra avvolgere la cometa,



3. Jacopo Tintoretto. *Adorazione dei Magi*. Scuola Grande di San Rocco, sala terrena.

miracolosa apparizione che ha condotto i Magi dinanzi al neonato messia.

Le grandi colonne che delimitano la scena su ambo i lati rimandano evidentemente alle colonne che attraversano longitudinalmente la sala o a quelle delle bifore se si preferisce, come se lo spazio pittorico costituisse un naturale prolungamento dello spazio architettonico⁸. La pavimentazione a scacchi bianchi e rossi non può dunque sorprendere.

Ma un momento: dov'è Giuseppe? A prima vista sembrerebbe proprio che non ci sia. Eppure si tratta della prima fra le nostre comparse: l'uomo appoggiato al bastone con il manto rosso, la cui aureola sbiaditissima si riesce ad intravedere soltanto con una "gigantografia" del negativo (fig. 4). Certo, bisogna segnalare che ha almeno vent'anni di meno del Giuseppe della *Fuga in Egitto*, peraltro sprovvisto di aureola, e per di più è categoricamente escluso dal palco. Una presenza marginale, quella di Giuseppe, che diviene ancor più sorprendente quando si considera la presenza narrativamente incongrua, verrebbe da dire quasi ingiustificabile, di un altro personaggio inserito nella scena senza tanta discrezione. Mi riferisco all'uomo inginocchiato sotto al palco (fig. 5) con le braccia spalancate in segno di devozione. Si tratta evidentemente di un ritratto, il solo autentico ritratto del ciclo che reclama di esser riconosciuto⁹: i capelli sono rarissimi, la barba folta e lunga, gli occhi scavati e dai contorni rugosi, il naso aquilino. Indossa abiti curiosi che a prima vista paiono proprio quelli di un religioso.

C'è ancora un'altra presenza *sui generis*, immediatamente alle spalle del nostro misterioso personaggio: l'orientale a torso nudo con una stoffa annodata in vita a mo' di pantalone e una fune nella mano sinistra, che esibisce fiero un solo ciuffo di capelli.

Tutto cominciò (o ri-cominciò) con un'*Adorazione dei Magi*. L'indaffaratissimo Tintoretto non dimentica neppure nel 1582 la consegna di tre nuovi dipinti per la "sua" scuola a ridosso del fatidico del 16 agosto, festa del santo patrono¹⁰. Ma questa volta, l'*Adorazione* è pronta in anticipo, seppur di un brevissimo lasso di tempo, rispetto all'*Annunciazione* e alla *Fuga in Egitto*, e giace probabilmente in uno dei locali della confraternita¹¹, in attesa di essere incorniciata e collocata sulla parete sinistra della sala terrena¹².

L'*Adorazione dei Magi* della Scuola Grande di San Rocco potrebbe sembrare un dipinto qualsiasi. Ma basta fermarsi un attimo, guardare, descrivere e guardare ancora, per accorgersi della straordinaria unicità di questo testo pittorico. Unico e straordinario proprio perché capace di far scorrere sotto l'occhio dello spettatore presenze 'lecite' e non, autentici protagonisti ridotti al rango di comparse (basta che sparisca l'aureola perché si pensi a un'assenza...), e dettagli inspiegabili, senza tuttavia destare eccessivo sgomento – ma certo molta curiosità, almeno la mia.

Di fronte a tanti misteri, per questo e per gli altri dipinti della sala, la spiegazione cui si fa appiglio, a dire il vero un po' troppo genericamente, è il possibile riferimento da parte di Tintoretto e dei suoi committenti ai vangeli apocrifi, e in particolare al *Protovangelo di Giacomo* e allo *Pseudo Matteo*.

In effetti, l'allusione alla prima delle due fonti pare più che probabile per il nimbo luminoso che avvolge Cristo bambino e per la nube che sembra dissiparsi intorno alla cometa. Dopo aver fatto smontare dall'asino Maria in preda alle doglie e averla riposta in una grotta, secondo il racconto del *Protovangelo* Giuseppe parte alla ricerca di una levatrice che possa assistere la Vergine durante il parto. Di ritorno alla grotta,



4. Jacopo Tintoretto. *Adorazione dei Magi*, particolare.

*ecce nube lucida obumbrabat speluncam, et dixit obstetrix: magnificata est anima mea hodie, quia viderunt oculi mei stupenda. Quia salus Israel nata est. Repente autem fuit nubes in spelunca et lux magna ita ut oculi nostri non ferrent [...]. Paulatimque lux sese subduxit quosque visus est infans et accipiebat ubera a matre ipsius Maria*¹³.

Da un punto di vista narrativo il brano appena citato permetterebbe non solo di spiegare la presenza dell'insolita nube luminosa, oscura per l'appunto, ma anche la posizione defilata di Giuseppe, raffigurato forse proprio con la levatrice – la donna in ginocchio con il cesto – mentre insieme volgono lo sguardo al bambino, ora che la luce, diradandosi, lascia finalmente apparire il neonato. La scena funzionerebbe così secondo la consueta e nel contempo particolarissima logica temporale del Robusti¹⁴, che non si lascia distrarre dall'esistenza di un prima e di un dopo, optando per un tempo dilatato, quasi una categoria figurativa astratta, visto che il dipinto di cui ci stiamo occupando resta anzitutto un'*Adorazione dei Magi*.

Ma pur ammettendo che questo brano possa aiutarci a chiarire alcuni dettagli altrimenti incomprendibili, cosa ne facciamo delle altre presenze inspiegabili nell'*Adorazione* di San Rocco, cui non si fa cenno né nel *Protovangelo*, né nello *Pseudo Matteo*? E poi perché questa referenza al *Protovangelo di Giacomo*?

Non ci resta che affidarci all'immagine, l'immagine attraverso i suoi *dettagli*: l'immagine, documento privilegiato per lo storico dell'arte, eppure così spesso trascurato se non addirittura dimenticato.

2. Si è tentato in qualche caso di identificare il personaggio inginocchiato sotto il palco

dell'*Adorazione* con un religioso d'alto rango per via degli abiti che indossa: a prima vista, una cotta bianca e una sopravveste rosso amaranto, ornata da bottoni e nappe in tonalità rosso acceso.

Come l'aureola di Giuseppe, molti dettagli di questa porzione del dipinto stanno scomparendo o sono già scomparsi. Per leggerli è perciò indispensabile far ricorso a due copie antiche dell'*Adorazione*: un disegno anonimo (fig. 6) conservato al Gabinetto dei disegni dell'Albertina di Vienna, eseguito probabilmente all'inizio del XVII secolo¹⁵, e una stampa più o meno coeva realizzata dal pittore olandese Jacob Matham (fig. 7)¹⁶.

Affiancati i rispettivi dettagli (fig. 8), non abbiamo più ragione di esitare: l'uomo non indossa una cotta, ma una comoda camicia bianca leggermente svasata e ornata sui fianchi da piccoli spacchi; la pennellata bianca si interrompe a questo punto per riprendere a descrivere, subito sotto, le lunghe calze e poi ancora un paio di stivali. Camicia, calzari, stivali sono in buona compagnia, visto che appartiene certamente al nostro personaggio l'umile bastone di legno appoggiato sulla panca di fronte a lui, e lo sbiaditissimo cappello a falde larghe, ben visibile sul disegno e sulla stampa. Per finire, sono di nuovo le copie a suggerirci la presenza di un altro inequivocabile attributo: la botticina ai piedi della panca, i cui contorni, ancora più labili della sagoma del cappello, riemergono a fatica sulla pittura una volta che l'occhio sa dove cercarli.

Camicia, calzari, stivali, bastone, cappello e botticina: mi pare evidente che il nostro personaggio è vestito come un pellegrino, un devoto viaggiatore venuto da lontano come i Magi per rendere omaggio al Santo Bambino. E per di più, deve avere qualcosa a che fare con il *Protovangelo di Giacomo*.



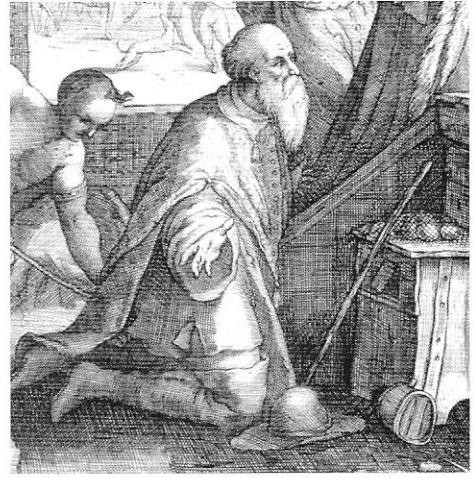
5. Jacopo Tintoretto. *Adorazione dei Magi*, particolare.



6. *Adorazione dei Magi*, disegno (da Tintoretto). Graphische Sammlung Albertina, Vienna.



7. Jacob Matham. *Adorazione dei Magi*, incisione (da Tintoretto). Museum of Fine Arts, San Francisco.



8. Particolari a confronto dalle figg. 5, 6, 7.

3. Nel 1547 Guillaume Postel¹⁷ consegna nelle mani di Giovanni Oporino, rinomato editore di Basilea, la traduzione latina di un antico manoscritto greco del *Protovangelo di Giacomo*, acquistato in Oriente dieci anni prima. Postel è un convinto assertore dell'ortodossia di questo scritto e ne auspica la più ampia diffusione. Pensa perfino che esso costituisca il prologo al Vangelo di Marco, mancando nel testo dell'evangelista gli episodi riguardanti la vita di Gesù dalla natività al battesimo. Il 10 giugno 1550 scrive da Costantinopoli al fedele amico Andrea Masius, lamentando il fatto che l'opera non è ancora stata pubblicata. Il teologo ha intenzione di esercitare maggiori pressioni su Oporino, dichiarandosi pronto a consegnare il lavoro a un altro stampatore nel caso in cui lo scritto non appaia di lì a breve¹⁸.

Guillaume Postel, fine linguista e dottissimo teologo nato intorno al 1510 a Barenton, piccolo villaggio nei pressi di Avranches in Normandia, ha studiato lingue orientali al Collège Sainte-Barbe di Parigi. Divenuto uno dei massimi conoscitori dell'arabo, dell'ebraico e del caldeo, viene chiamato a corte da Francesco I con la nomina di Lettore reale. Appassionato viaggiatore, la sua meta prediletta dopo l'Oriente è Venezia, dove sbarca per la prima volta nel 1537. In quell'occasione conosce Daniel Bomberg, lo stampatore di libri ebraici originario di Anversa, e frequentando la sua bottega incontra il grande grammatico del Rinascimento Elias Levita e Teseo Ambrogio, impegnato nella traduzione dal caldeo della liturgia della chiesa siriana.

Dopo aver compiuto il periodo di noviziato presso i Gesuiti a Roma, Guillaume viene espulso da Ignazio da Loyola in persona, perché considerato pericoloso per la tranquillità dell'ordine. Torna quindi a Venezia – la Serenissima, si sa, è sempre pronta ad accogliere spiriti inquieti – e dal

1547 al 1549 svolge mansioni di cappellano presso l'Ospedale dei Derelitti ai Santi Giovanni e Paolo.

Tra il maggio e l'agosto del 1549 parte per un secondo viaggio in Oriente, finanziato almeno in parte dal Bomberg, per conto del quale dovrà acquistare una partita di manoscritti. Fa nuovamente capolino in laguna nel 1551 per consegnare la "mercanzia", e poi se ne va in giro per l'Europa: Francia, Basilea, Vienna e ancora le terre della Serenissima.

Nel 1554 Guillaume è a Padova e insegna presso il celebre *Studium*. Appena un anno dopo, il suo nome e i titoli delle sue opere sono iscritte in entrambe le sezioni del Catalogo dei libri proibiti (1554-55). Postel abbandona Vienna, ove aveva fatto ritorno, senza neppure congedarsi dal re Ferdinando I che lo aveva accolto amabilmente, per presentarsi il più rapidamente possibile e spontaneamente dinanzi al Tribunale del Sant'Uffizio di Venezia. Guillaume sembra spacciato: la pena prevista per i reati di cui accusato è l'annegamento, ma la fortuna è dalla sua e l'Inquisizione commuta la pena in carcere a vita; l'imputato viene giudicato *amens* – cioè senza mente, pazzo! – e pertanto non passibile di condanna a morte. Tradotto a Roma e rinchiuso a Ripetta, dopo aver scontato appena quattro anni di pena, fugge di prigione durante la sommossa scoppiata all'indomani della morte di Paolo IV (1559).

Guillaume ripara allora in Francia nella speranza di poter rientrare a corte e godere di tutti i privilegi del caso. La situazione però è profondamente cambiata e il paese è in piena agitazione per le questioni religiose: in un'atmosfera tanto tesa un personaggio scomodo come lui deve piuttosto essere allontanato. Nasce così, nel 1562, la decisione di confinarlo nel monastero di Saint Martin des Champs a Parigi, dove rimarrà fino alla sua morte (1581)¹⁹.

Che Postel abbia condizionato profondamente gli sviluppi del pensiero filosofico-religioso della sua epoca è praticamente fuori di dubbio. A una lettura superficiale, si potrebbe giudicarlo un pazzo in preda a chissà quali visioni, eppure il sistema teologico da lui architettato – perché il *sistema* si deve parlare – è sorretto da una logica così fine e complessa da aver certamente catturato l'attenzione di molti, specie in un'epoca di così grande fermento religioso²⁰.

Nodo centrale del pensiero di Guillaume è la *concordia mundi*, il desiderio profondo e la ricerca affannosa di una dimensione di pace universale che metta finalmente a tacere il dissenso religioso nel mondo. Le testimonianze del cristianesimo orientale, i numerosi testi apocrifi provenienti dalla Siria e gli scritti ebraici non possono considerarsi tradizioni corrotte o corrottrici; perfino nel Corano è possibile rintracciare l'eco delle Sacre Scritture, a dimostrazione del fatto che il cristianesimo, unica vera religione, ha impresso il proprio marchio indelebile in tutto l'*orbe*. Perciò se l'odio non abbandona il genere umano, se la violenza si diffonde a macchia d'olio e i governi non riescono a mantenere la propria stabilità non è a causa della proliferazione delle religioni: l'uomo ha spezzato l'armonia originale nella quale è stato creato a causa del peccato dei Progenitori. Il Redentore, morto sulla croce per restituire ai figli di Dio la purezza nella quale sono stati generati, avrebbe lavato quell'onta gravissima solo per la parte maschile, cioè per conto di Adamo. Perché l'armonia trionfi nuovamente è necessario l'avvento di un secondo Messia, una donna, che sanerà il peccato per conto di Eva.

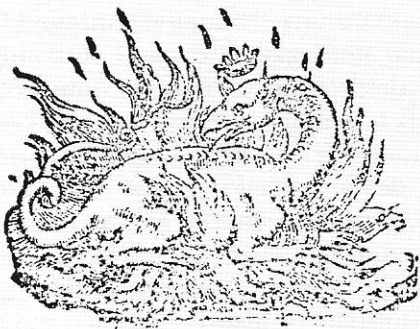
Nel 1555 Postel pubblica a Venezia e a Padova due libretti di straordinario interesse, il cui scandaloso contenuto costringe il Sant'Uffizio a intentare il già ricordato processo nei suoi confronti.

Trattandosi degli unici testi in volgare che Postel abbia mai composto – il che significa desiderio da parte dell'autore di diffonderne capillarmente il contenuto con risultato garantito – e per di più di opere destinate esplicitamente a Venezia e ai veneziani, siamo obbligati ad esaminarne il contenuto con un'attenzione quasi maniacale.

Il *Libro della divina ordinatione*²¹ (fig. 9) percorre i punti cardine della dottrina postelliana e, fatto più interessante per il nostro discorso, palesa in maniera inequivocabile il destino particolarissimo della Repubblica. Il governo della Serenissima, a detta dell'autore, gode di istituzioni stabili da settecentonove anni, non vi è traccia in questo luogo di sangue, violenza o infuriare di eserciti e le istituzioni sono capaci di soddisfare il comandamento primo, cui ogni comunità umana dovrebbe votarsi: "Amare et giovare al publico"²², ovvero adoperarsi per gli altri. Ma se Venezia gode di tanto benessere non è per l'operato di saggi governanti o per le acque che la proteggono. Un disegno divino sta per compiersi nella "Ierusalem ponentina": l'avvento del Messia donna, che Postel chiama la Madre del Mondo, grazie alle cui opere il Peccato originale sarà finalmente sanato anche per conto di Eva.

La Madre del Mondo non è un personaggio fantasioso costruito dall'autore per filosofeggiare su argomentazioni a metà tra la mistica e la teologia più severa. In *Prime nove del altro mondo*²³ (fig. 10) – il secondo dei nostri libretti – si scopre che il teologo ha voluto identificarla con una donna in carne e ossa di nome Zuana, originaria di un piccolo paese al confine tra il padovano e il veronese, dove sarebbe nata intorno al 1494²⁴. Zuana comincia a prestare opera di assistenza per malati e bisognosi a Padova ma, decisa ad abbandonare quel luogo perché troppo corrotto, raggiunge la città di Venezia trascinando con sé un

(Postel, Guillaume)
IL LIBRO DELLA
 DIVINA ORDINATIONE,
 DOVE SI TRATTA DELLE COSE
 miracolose, lequali sono state
 & fino al fine hanno da
 essere in Venetia,
 & principal-
 mente.
LA CAUSA PER LAQVALE
 Iddio fin qui habbi havuto piu
 cura di Venetia, che
 di tutto
 quanto il mondo
 insieme.



In Padoua per Gratioso Perchacino.
 M. D. LV.

PRIME
 NOVE DEL A.L.

TRO MONDO, CIOE,
 L'ADMIRABILE HISTORIA
 & non meno necessaria &
 utile da esser letta &
 intesa da ogni
 uno, che
 stu-
 penda
 insitulata
La Vergine Venetiana.

PARTE VISTA, PARTE PRO-
 nata, & fidelissimamete scritta per Gulielmo
 Fostelio primo genito della Restitutione,
 & spirituale padre di essa Vergine.
 Ieremie 31.

*Creant Dominus Ihouab
 nouum super terram.*

Appresso del Autore

5 5 5
 ———
 ———
 ———

9. Guillaume Postel, *Il libro della divina ordinatione*, Padova, 1555: frontespizio.

10. Guillaume Postel, *Prime nove del altro mondo*, Venezia, 1555: frontespizio.

certo numero di seguaci. Qui "si fece un ridotto di poter recapitare le povere persone sotto et dentro certe stanze di tavole presso il monasterio di Santi Giovanni e Paolo"²⁵: nascerebbe così, almeno secondo Postel, l'Ospedale dei Derelitti per malati, poveri e mendicanti, presso il quale Guillaume svolge mansioni di cappellano durante il soggiorno veneziano del 1547-49.

Zuana non sa leggere né scrivere, ma ordina la sua confessione come un dottissimo teologo; i suoi poteri le consentono di conoscere l'inconoscibile e grazie al suo aiuto Postel si avvicina ai più importanti testi della mistica ebraica – il *Talmud*, lo *Zohar*, il *Beresith Rabba* – arrivando a comprenderne l'essenza più profonda.

Nel 1549 Zuana e Postel sono costretti a abbandonare l'Ospedaletto per la prepotenza di Virginia Negri, guida spirituale delle Angeliche, che lavorando nello stesso ricovero insieme alle sue seguaci non è disposta a tollerare l'energia catalizzante di colei che percepisce evidentemente come una rivale²⁶.

Di lì a qualche mese Zuana muore e Guillaume decide di far ritorno in patria e dimenticare quella straordinaria avventura. Ma proprio sul cammino verso la Francia avviene il miracolo dei miracoli: la Madre del Mondo discende su di lui con il suo spirito, lo proclama Primogenito della Restituzione ed erede del Papato angelico, affidandogli il compito specialissimo di svelare al mondo i segreti di cui è a conoscenza. Perché tutti i figli di Dio si preparino all'avvento ormai prossimo della nuova era²⁷.

La profezia dell'avvento del secondo Redentore taglia i ponti con l'ortodossia su tanti fronti: si stabilisce in maniera inequivocabile che la Chiesa cattolica non ha ancora compiuto il suo cammino e alla tradizionale suddivisione in tre Età del mondo – Natura, Legge e Grazia – si aggiunge l'attesa

della Restituzione, epoca in cui tutti gli uomini, grazie al ritorno di Cristo sotto la specie femminile, potranno godere nuovamente della comunione con Dio come al momento della creazione. Ancora più interessante per il nostro discorso è che nella fantasmagorica interpretazione postelliana alcuni episodi della vita di Maria, specie quelli legati al mistero dell'incarnazione e della nascita di Cristo, vengono usati, finanche strumentalizzati dal teologo per annunciare metaforicamente l'avvento del secondo Messia²⁸.

Eppure Postel non si schiererà mai con gli eretici, anzi li combatterà, convinto di non aver trasgredito in nessuna circostanza i dettami di Cristo, della Chiesa o delle Sacre Scritture. La sua è una posizione diversa: la posizione di un religioso che avrebbe voluto entrare a far parte dei Gesuiti e che, all'interno della chiesa ufficiale, avrebbe voluto attuare una rivoluzione spirituale senza pari. È facile immaginare come i suoi propositi rimangano disattesi in un'epoca come quella in cui il nostro ha vissuto. E forse proprio per questo i suoi intenti di "riforma" si spingono fino alla negazione dell'autorità papale e alla denuncia della corruzione della chiesa, incapace di riflettere sul contenuto autentico del messaggio evangelico e preoccupata esclusivamente di proteggere il potere conquistato attraverso i secoli.

4. Ma che faccia avrà avuto Guillaume Postel?

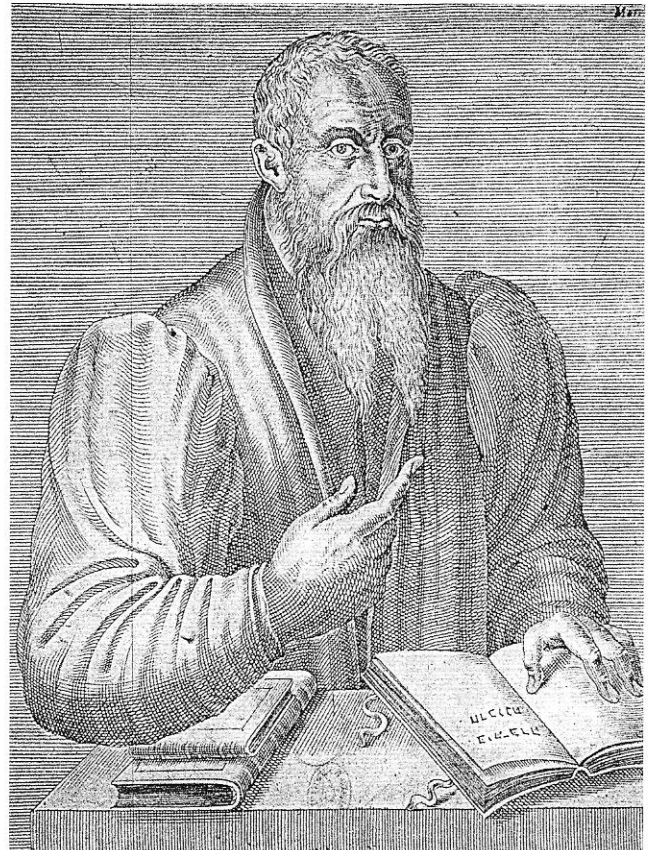
Devono esserselo chiesti in molti, fino a quando Jean-François Maillard ha pubblicato un saggio dedicato proprio ai ritratti di Postel²⁹. Se grazie a questo studioso si è posta l'attenzione su un certo numero di ritratti ormai dimenticati, non mi sento tuttavia di dividerne le conclusioni³⁰. Maillard ritiene infatti che il disegno di François Quesnel (fig. 11) ritrovato presso un collezionista normanno costituisca una delle poche fonti attendibili per

la ricostruzione della fisionomia di Guillaume Postel, insieme alla stampa di Jean Rabel³¹ (fig. 12) e a quella pubblicata da André Thevet in *Les vrais portraits et vies des hommes illustres* (1584) (fig. 13)³². Sembra invece probabile che un altro artista abbia immortalato il volto di Guillaume a pochi giorni dalla sua scomparsa: mi riferisco a Léonard Gaultier³³, incisore, tipografo e commerciante di stampe, autore di un altro ritratto inciso di Postel custodito alla Bibliothèque Nationale³⁴ di Parigi (fig. 14).

Nella stampa di Gaultier, Postel è raffigurato a mezzo busto con lo sguardo rivolto allo spettatore, mentre tiene in mano un libro in un ambiente che potrebbe alludere alla cella o allo *studium* del convento di Saint Martin des Champs. Sul tavolo ci sono un cartiglio parzialmente arrotolato, un compasso, un calamaio con tanto di astuccio e due libri, e sulla mensola sono posati un astrolabio e ancora un paio di libretti variamente appoggiati. Dalla finestra si intravede un paesaggio nordico e, subito sotto, la data "1581" e le lettere "M. G. P." che potrebbero sciogliersi in "Magister" – o "Monsieur" – "Guillaume Postel"; ancora più in basso il marchio "GL" con le iniziali del nome dell'incisore. Quattro righe in ebraico scorrono sonore sotto il ritratto: "Una lingua in questa terra parlò molti idiomi. / *L'anima di questo ritratto invase tutti i luoghi.* / Questo fu spirito profondissimo, dotto tra i grandi uomini, / E fu sommamente amato fra i favoriti di Dio"³⁵. I versi in onore dell'anziano maestro li ha composti, con ogni probabilità, uno dei suoi più cari discepoli, "le disciple élu" per dirla con Maillard³⁶: Guy Le Fèvre de la Boderie. E allora perché pensare che uno dei suoi più cari allievi, così vicino al maestro da assisterlo sul letto di morte, si sia contentato di accompagnare i suoi versi con un ritratto poco somigliante?



11. François Quesnel.
Ritratto di Guillaume Postel.
Collezione privata.



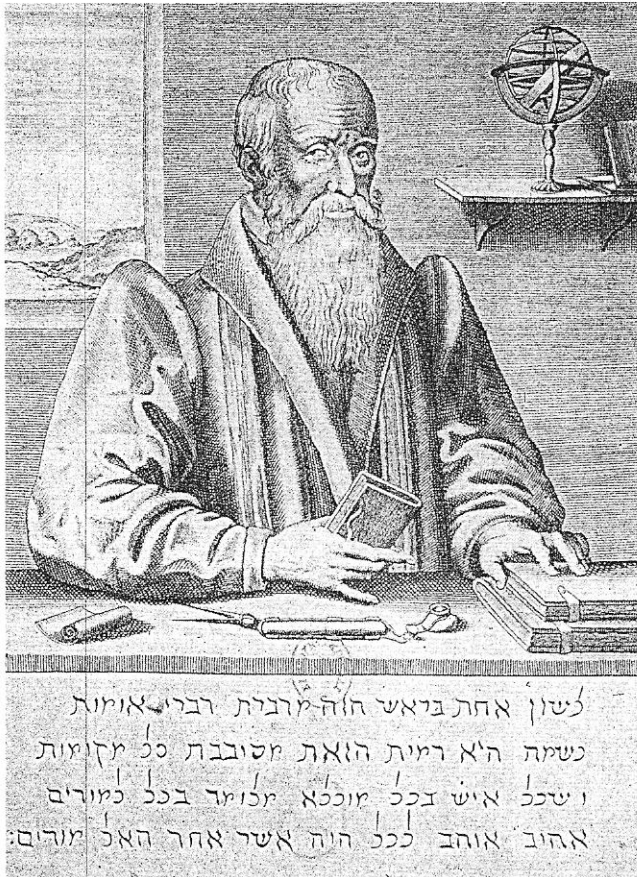
12. Jean Rabel. *Ritratto di Guillaume Postel*. Bibliothèque Nationale, Parigi.

13. André Thevet. *Ritratto di Guillaume Postel*. Bibliothèque Nationale, Parigi.



לשון אחת בראש הזה מרבית דברי אומות
כשמה היא רמות הזאת מסובבת כל מקומות
ושכל איש בכל מוכלא מלומד בכל למודים
זהב אהב לכל הוה אשר אהר האל מודים

14. Léonard Gaultier. *Ritratto di Guillaume Postel*. Bibliothèque Nationale, Parigi.



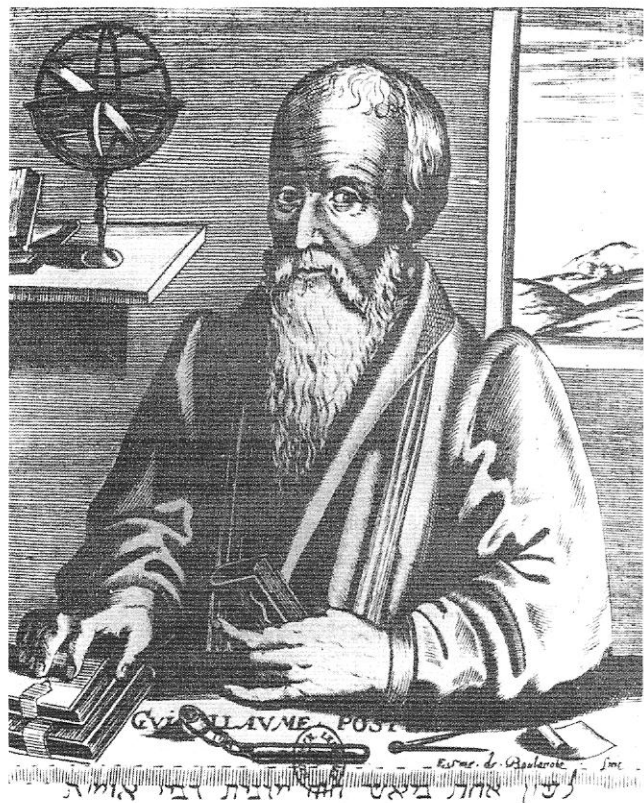
15. *Ritratto di Guillaume Postel.*
 Da: Martin Marrier, *Monasterii regali S. Martini de Campis Paris., ordinis cluniacensi, historia*, Parigi, 1636.

Ma c'è di più. Quando il monaco cluniacense Martin Marrier decide di dare alle stampe un'opera in sei parti dedicata alla storia del monastero di Saint Martin des Champs, decide di includervi un capitolo dedicato a Postel e un suo ritratto che, non a caso, deriva proprio dalla stampa di Gaultier³⁷ (fig. 15). Sappiamo peraltro che un ritratto a olio di Guillaume è custodito ancora nel XVIII secolo "dans un petit cabinet attenant à la bibliothè-que" del convento³⁸: un ritratto che evidentemente Marrier ha visto e che deve somigliare alla stampa. Di qui probabilmente la scelta del priore di far incidere un nuovo tipo che fra le molte versioni conosciute ricalca, quasi copia conforme, il ritratto di Gaultier.

L'incisione apparsa nell'opera di Marrier è infatti praticamente identica, se si eccettuano il leggerissimo inasprimento dei tratti fisiognomici dovuto, com'è ovvio, alla diversa autografia della lastra, il paesaggio che qui è appena accennato, la scomparsa della data e delle iniziali del personaggio, nonché dell'incisore.

I ritratti di Postel letteralmente rielaborati dalla stampa di Gaultier continuano a diffondersi attraverso i secoli. È il caso del nuovo tipo realizzato dal misterioso Esme de Boulonois (fig. 16) per l'*Académie des Sciences et des Arts* di Isaac Bullart, stampata ad Amsterdam nel 1682³⁹; e ancora di almeno altre tre stampe del XVIII secolo dalle variazioni fisiognomiche appena percepibili (figg. 17-19), nelle quali il busto di tre quarti è iscritto in un ovale⁴⁰.

Tutto questo per arrivare a un'altra questione: l'identità del personaggio in ginocchio sotto il palco dell'*Adorazione dei Magi*, che ritengo debba identificarsi proprio con Guillaume Postel. Il confronto fra il dettaglio del dipinto e la stampa di Léonard Gaultier è davvero sorprendente (fig. 20):



כשיהיה היה למדת הואת חשבבת בל מקומות
 ישככל איש בכל מוכנא מטימד בכל נצרות
 אהוב. אידיה אשר אחר האל מערים.

GUILLAUME POSTEL.



GUILLAUME POSTEL
 Mort le 6. Septembre 1581.

16. Esme de Boulonois, *Ritratto di Guillaume Postel*.

Da: Isaac Bullart, *Académie des Sciences et des Arts contenant les Vies, et les Eloges Historiques des Hommes Illustres*, Amsterdam, 1682.

17. François van Bleyswich. *Ritratto di Guillaume Postel*. Bibliothèque Nationale, Parigi.



18. *Ritratto di Guillaume Postel.*
Bibliothèque Nationale, Parigi.

i capelli rarissimi a formare quasi riccioli all'altezza delle tempie, gli zigomi pronunciati, gli occhi grandi e un po' incavati, il profilo irregolare e l'immancabile barba folta e lunga. Vestito come un *pellegrino*⁴¹ con tanto di cappello, bastone, stivali e botticina⁴², il viaggiatore-pellegrino Guillaume Postel è finalmente di ritorno a Venezia nuova Gerusalemme per adempiere a una missione particolarissima: annunciare agli uomini l'avvento ormai prossimo dell'età della Restituzione.

5. Quando l'*Adorazione dei Magi* è pronta per essere incorniciata, il 16 luglio 1582⁴³, Postel è morto da appena nove mesi.

Se i confratelli di San Rocco decidono di rappresentare il ritratto di Postel, a pochi mesi dalla sua scomparsa, consapevoli del rischio cui vanno incontro, deve esserci una ragione più importante di un semplice e generico omaggio.

Cominciamo col dire che quando un dipinto o una serie di dipinti presentano invenzioni iconografiche tali da rendere complicata l'identificazione del soggetto – le cosiddette *Santa in lettura* e *Santa in meditazione*, ad esempio – non può davvero essere il pittore l'unico responsabile di tanta innovazione. Che l'artista non debba identificarsi con il semplice esecutore del dettato altrui ma che abbia un ruolo attivo nel processo creativo è fuori di dubbio. Chi crea immagini, però, non inventa contenuti, *elabora* piuttosto appropriate metafore figurative. Spetta allo studioso il compito di rintracciare quei contenuti, per ricostruire il nesso "figura-concetto" a volte perduto per una distanza temporale o intellettuale, altre volte volutamente nascosto, restituendo alle immagini il significato più autentico. Ecco a cosa serve lo studio delle *fonti*. Ma ogni "tempo" rielabora a suo modo la tradizione, perciò accanto alla Bibbia, alla patristica o alle fonti classiche, è necessario

indagare gli scritti prodotti dal contesto che si sta esaminando.

E se fossero proprio gli scritti di Postel a suggerire i dipinti della sala terrena? Perché Postel?

Postel perché, pur non raccontando le sue pagine della visita dei Magi o dell'infanzia di Cristo a livello narrativo, esse rielaborano il racconto biblico come in una *Biblia pauperum*, in modo che gli episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento funzionano quasi come previsioni mistiche di eventi miracolosi di là da venire. Postel perché a ogni punto cardine del sistema teologico da lui architettato corrispondono *metafore in figura*⁴⁴. Postel perché la sua presenza a Venezia lascia un segno profondo, tanto da scomodare i giudici dell'Inquisizione; e vedremo quanti e quali contatti ha saputo instaurare il nostro nelle terre della Serenissima. Postel perché a lui spetta la diffusione del *Protovangelo di Giacomo* in questi luoghi e il *Protovangelo di Giacomo*, lo abbiamo visto, costituisce una delle fonti di riferimento almeno per l'*Adorazione dei Magi*. Postel perché i confratelli di Scuola si prodigano enormemente intorno al 1551 per trasformare la scoletta in un ospedale per mendicanti e bisognosi, proprio come l'Ospedale dei Derelitti fondato e diretto in quegli stessi anni da Madre Zuana, presso cui Guillaume svolge mansioni di cappellano⁴⁵.

Allora il ritratto di Postel nell'*Adorazione dei Magi* non costituisce solo un omaggio ad uno dei più straordinari pensatori del Cinquecento ma una presenza inevitabile, una sorta di riconoscimento all'umanista scomparso da pochi mesi, i cui scritti hanno ispirato le *Storie di Maria* per la sala terrena della Scuola Grande di San Rocco. E forse non solo quelle⁴⁶.

L'opera di Postel consente infatti di chiarire molti misteri iconografici del ciclo, a cominciare



19. Ritratto di Guillaume Postel.
Bibliothèque Nationale, Parigi.



20. Léonard Gaultier. *Ritratto di Guillaume Postel* – Jacopo Tintoretto. *Adorazione dei Magi*, particolari delle figg. 14 e 5.

dal significato allegorico dei dipinti raffiguranti le due presunte *Sante*. Trattandosi tuttavia di un pensiero religioso che ha superato i confini dell'ortodossia, Tintoretto e i confratelli sono stati costretti ad architettare una serie di immagini che funziona su un doppio livello di rappresentazione: uno narrativo, l'altro metaforico. Per poter accedere al secondo è necessario possedere un sapere ultraspecialistico che possiamo supporre riservato ai responsabili del programma decorativo e a un ristretto circolo di "iniziati".

Riavviciniamoci allora ai dipinti, cercando di mettere a frutto la nostra "iniziazione", per andare un po' al di là di quanto non sappia fare lo sguardo frettoloso di chi non si interessa al *senso*.

6. Cominciamo di nuovo dall'*Adorazione dei Magi*, giacché si tratta del primo dipinto della sala terrena ad esser stato eseguito e consegnato, pur non costituendo il primo episodio del ciclo da un punto di vista narrativo (fig. 3). E finalmente possiamo anche comprenderne la ragione, trattandosi della scena destinata a immortalare il volto di Guillaume Postel a pochi mesi dalla sua scomparsa.

Il Mago con l'abito dorato e il mantello d'ermellino (fig. 21) evoca in maniera inequivocabile l'immagine del potere dogale. Non siamo di fronte al ritratto di *un* doge, ad un omaggio *ad personam*. In questo caso l'interesse del pittore e dei suoi committenti sembra concentrarsi sulla volontà di rappresentare quel potere temporale, quella forma di governo – la Serenissima Repubblica attraverso la personificazione del doge – destinata a ricevere il più alto consenso che si possa immaginare: quello del figlio di Dio. Ricordiamo infatti che il dono del Mago-doge è il solo ad attirare l'attenzione del piccolo Gesù, nonostante l'insistenza del re più giovane che quasi si interpone fra i due.

Il governo della Serenissima è descritto da Postel in moltissime pagine stampate e manoscritte come la "magistratura più perfetta", "Principatus perfecti idea"⁴⁷. Caratterizzata da una *perennitas* miracolosa – la stabilità a Venezia dura da più di otto secoli – la Repubblica merita tanta esaltazione perché ha saputo votarsi all'unico legittimo interesse di ogni compagnia di "uomini ragunati insieme in qualunque Stato", ovvero il "vero amore del pubblico bene"⁴⁸. E tanto più saprà un governo preoccuparsi del benessere del suo popolo, tanta più prosperità gli sarà accordata.

Nel pensiero di Postel – lo abbiamo già accennato – Venezia è la "Vera Ierusalem" o "Ierusalem ponentina", pronta ad accogliere il miracolo fra i miracoli. Pur non essendo l'acqua a garantirle la stabilità ma l'ormai prossimo avvento del secondo Messia, l'acqua ha un significato preziosissimo: è il primo dono che Dio consegna a Mosè, perché dall'acqua si generano tutte le cose, da essa nascono unità e coesione; pertanto "civitatem maris antonomaticum esse Basim Restitutionis omnium"⁴⁹.

La celebrazione di Venezia in Postel ruota intorno al tema della *carità* e la città si fa sposa di Cristo attraverso le buone opere della Vergine Veneziana: è facile immaginare come una simile tematica possa aver incuriosito e accattivato le simpatie di una Scuola Grande che attraverso la carità esercita l'unica forma di potere concessa ai cittadini veneziani. L'esempio della Vergine Veneziana – non Giovanna Veronese in carne ed ossa, ma ciò che il personaggio rappresenta a livello metaforico, leggi: la carità, l'assistenza ai bisognosi – potrebbe aver costituito l'occasione per una riflessione sul ruolo stesso della Venezia delle confraternite assistenziali. Una Venezia cui si intona meglio una personificazione della città legata a una Vergine caritatevole, piuttosto che alla giustizia o solo genericamente alla Vergine Maria.



21. Jacopo Tintoretto. *Adorazione dei Magi*, particolare.

Il “primo” dipinto della sala terrena non racconta *solo* della visita dei Magi. Sotto il velo di un soggetto tradizionale e perfettamente a norma, si cela un'allegoria di fine invenzione, costruita su un duplice livello di rappresentazione-fruizione:

1. la Vergine Maria, Gesù infante, i Magi e un altro pellegrino che come i re d'Oriente, primi pellegrini della storia del Cristianesimo, rende omaggio al neonato Messia;
2. la Madre del Mondo (*alias* Venezia-Carità), Guillaume Postel primogenito della Restituzione, il doge e le autorità dei popoli d'Oriente uniti in concordia sotto l'egida della “magistratura più perfetta”.

Quando Postel sceglie un'opera d'arte capace di tradurre in figura la profezia della Quarta Età opta per una scena raffigurante la *Natività*, ovvero il rilievo incastonato sul portale della cappella dei Mascoli, sul lato nord della basilica di San Marco (fig. 22). Con l'abituale spirito profetico, egli si dice rappresentato nella figura di Cristo, che per le dimensioni gigantesche più che un neonato parrebbe un bambino di tre o quattro anni. Di qui la formulazione: “Sono raffigurato adulto, in fasce, sull'altare, tra le rappresentazioni della Vergine Maria e di Giuseppe, con mio padre il Bue, e l'Asino per la mia rinascita, la mia Restituzione e la mia Immutazione”⁵⁰.

Tintoretto e i confratelli di Scuola scelgono un soggetto affine, un'*Adorazione dei Magi*, che consente loro di rendere il giusto tributo a Guillaume e nel contempo di celebrare il tema di Venezia “Ierusalem ponentina”, artefice e garante della Concordia Universale, attraverso l'esercizio del buon governo e della carità. Così nel nostro dipinto Postel è l'uomo dalla barba canuta inginocchiato sotto il palco, ma per metafora egli è anche il figlio della Madre del Mondo, come il Cristo in

fasce in braccio a Maria – “Je figure, adulte, dans les langes”, “Sono raffigurato, adulto, in fasce”.

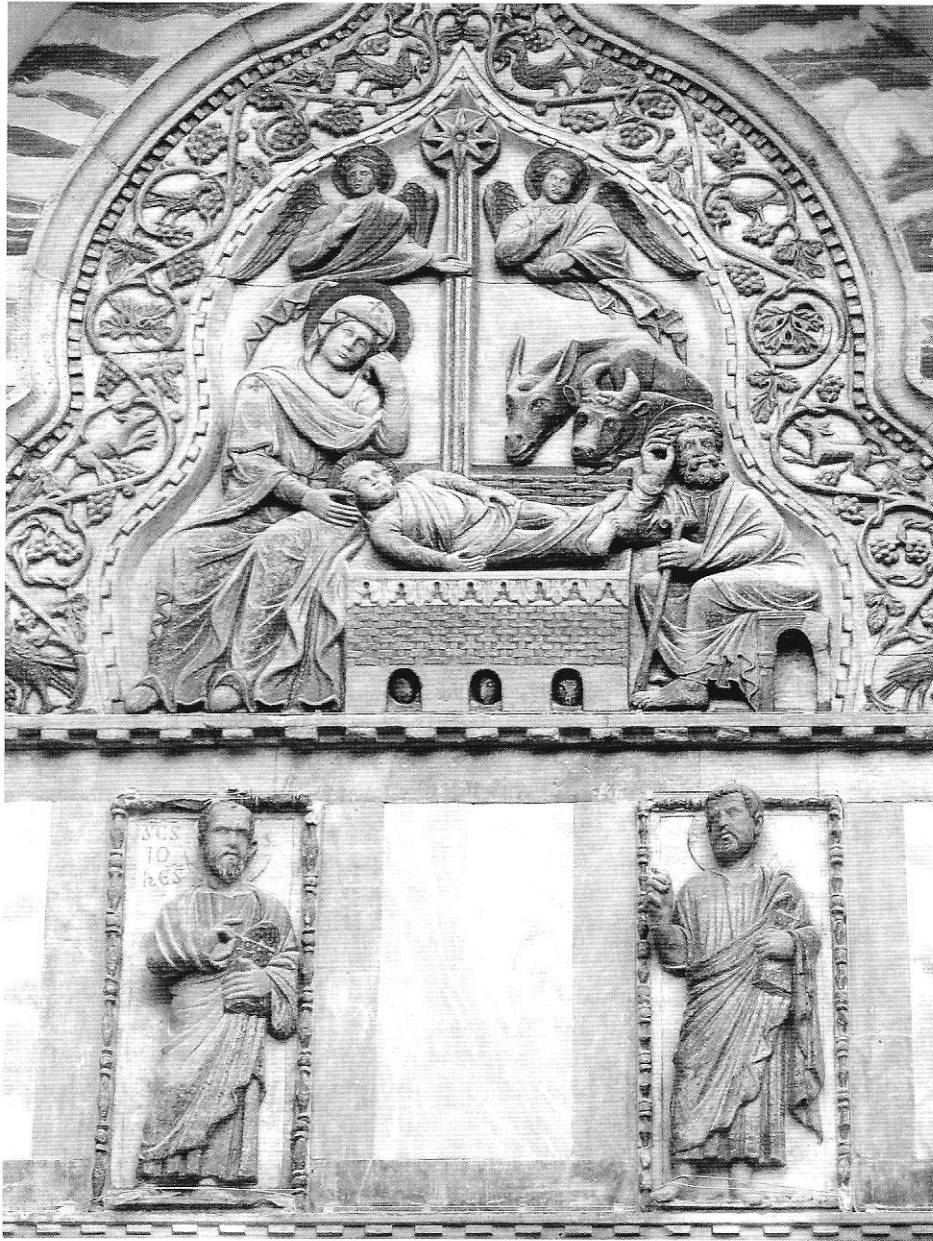
Sono ancora gli scritti di Postel a fornire una possibile spiegazione per l'identità dell'orientale sul margine destro del dipinto (fig. 23), impegnato in un'operazione che assorbe tutta la sua attenzione: sta annodando – e non snodando: lo dimostra l'occhiello della fune che tiene ben stretto nella mano sinistra – il sacco posato in terra davanti a lui, quasi si preparasse per trasportarlo. Chiunque egli sia, deve trattarsi di un personaggio legato a Guillaume visto che il pittore lo colloca proprio alle sue spalle, quasi fosse un accompagnatore.

Nell'opera in tre volumi intitolata *De la République des Turcs* – una sorta di compilazione a carattere socio-culturale su un mondo lontano per cui il nostro teologo ha sempre nutrito una spiccata e affettuosa predilezione – Postel descrive con dovizia di particolari e quasi facendone la caricatura gli attributi di tre diverse gruppi di pellegrini turchi:

Les uns ont *une plume à la teste* pour le signe du haut vol d'esprit, les autres une *manivelle ou chaîne au bras*, pour la contrainte de l'esprit, les autres vestus *d'une pièce de toutes couleurs rapétassée*, *chacun pour leur phantasie*, laquelle autrement je ne sçai.

Poi aggiunge che alcuni fra essi “sont aus bois, aus montagnes, aus Hospitaus a penser les pauvres malades”, e qualche riga prima aveva precisato che “quelqu'uns vont à demi nuds, assavoir n'ont d'autres vestemens qu'une peau devant, l'autre derrière”⁵¹.

L'orientale dell'*Adorazione* sembra prendere spunto da questa descrizione. Jacopo sceglie come



22. *Natività di Cristo*. Basilica di San Marco, Venezia.

attributo caratterizzante del “suo” pellegrino la “maniglia” che fa da bracciale, segno di contrizione dello spirito, e per renderla più visibile dipinge una figura a torso nudo. Un dettaglio della figura ci permette di notare una sorta di macchia chiara quasi illeggibile sul capo del turco. Ma sono di nuovo il disegno dell’Albertina e la stampa di Matham a venirci in soccorso: una volta, quella macchia di colore doveva servire a descrivere una specie di placchetta usata forse per bloccare la piuma, cui Postel fa riferimento nella sua descrizione. Anche per l’“abbigliamento” dell’orientale Tintoretto sembra essersi ispirato alla descrizione di Guillaume e la stoffa rattoppata si trasforma in una specie di drappo annodato confusamente all’altezza della vita⁵².

Non c’è bisogno di spiegare per quale ragione un pellegrino turco fa da scorta a Postel nell’*Adorazione*: i Magi sono i primi autorevoli pellegrini del Nuovo Testamento e Guillaume stesso è raffigurato nelle vesti di pellegrino, perché in qualità di pellegrino ha frequentato l’Oriente. Un turco, poi, per l’interesse che Postel nutre nei confronti di questo popolo, ma soprattutto perché solo attraverso la conversione dell’infedele *ante litteram*, nemico storico della Serenissima, si giungerà alla realizzazione del progetto di Concordia Universale.

I turchi sono i principali fornitori di grano per Venezia e la gran parte delle carestie che devasta le terre della Repubblica nella seconda metà del Cinquecento è causata dal riacutizzarsi del conflitto con gli infedeli. La Scuola Grande di San Rocco, in qualità di ente assistenziale, è solita offrire sacchi di farina ai bisognosi (fig. 24)⁵³, forse in memoria del pane portato da un cane che sfamò miracolosamente il patrono. Non è un caso allora che sul pesante bagaglio del pellegrino turco si scopra lo stemma della confraternita: all’interno di

un cerchio la sigla “SR” e tra le due lettere il bordone del santo⁵⁴.

Senza grano non si può fare né donare farina. Come se in questa immagine si rivendicasse la necessità della pace, della conclusione di un conflitto che per tanti versi danneggia e contraddice la possibilità stessa di assistenza materiale e spirituale – leggi: la farina come simbolo eucaristico – delle Scuole Grandi. E come se attraverso la trasformazione del grano in farina si alludesse al ruolo “educativo” della civiltà cristiana – e di nuovo in particolare delle scuole veneziane – nei confronti dell’infedele. Così il turco, seppure le sue terre abbondino di grano, si prepara a trasportare il sacco di farina donato dalla confraternita: perché sia ricondotto in Turchia dove servirà alla conversione. L’azione di carità nei confronti dell’infedele, raffigurato nelle vesti del pellegrino senza armi, né turbante, qualifica in questo modo la ragion d’essere della confraternita e il ruolo chiave di Venezia nuova Gerusalemme: leggi *carità-conversione-concordia*.

Per preparare il trasporto del pesante bagaglio il turco si serve di una corda, forse un’altra *metafora in figura*. Un simbolo di concordia, o comunque di unione, tra la confraternita e il turco convertito? Il termine “concordia” deriva dal latino *cum corde* ovvero con lo stesso spirito, in armonia, come chi elargisce la carità e chi la riceve o come i fili di una corda stretti insieme che diventano un solo⁵⁵.

Tra il 1566 e il 1567 Jacopo Tintoretto realizza per il Magistrato dei Camerlenghi la grande tela raffigurante una *Madonna con Bambino tra i santi Sebastiano, Marco e Teodoro e tre senatori*, oggi alle Gallerie dell’Accademia di Venezia (fig. 25). Sul plinto in basso a sinistra sono visibili gli stemmi dei committenti Pisani, Malipiero e Dolfin, e ancora sotto l’iscrizione “Unanimis concordiae



23. Jacopo Tintoretto. *Adorazione dei Magi*, particolare.



24. *Donazione di farina ai poveri*, fotografia del 1934. Scuola Grande di San Rocco, Venezia.



25. Jacopo Tintoretto. *Madonna dei Camerlenghi*, particolare. Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Simbolus / 1566”⁵⁶. La presenza della parola “concordia” e l’indicazione dell’anno 1566 – una delle date fissate da Postel per l’avvento della *Restitutio omnium* – hanno fatto supporre a Marion Kuntz un’influenza della dottrina postelliana per questo dipinto⁵⁷. Al di là dell’ipotesi certamente affascinante per il nostro discorso ma che necessiterebbe di ulteriori indagini⁵⁸, il dipinto presenta un elemento figurativo su cui possiamo ragionare: in corrispondenza della pianta di olivo, proprio sopra i tre stemmi, scorre un brano della corda che lega San Sebastiano alla colonna. In questo caso il rimando “corda-concordia” è quasi diretto: per la presenza esibita dell’oggetto, per la “coincidenza” che vuole che un brano di essa scorra fin sopra il plinto.

Nelle tele per la sala terrena la corda è un’immagine ricorrente: come un cappio pende da una mensola della falegnameria nell’*Annunciazione* e compare pure fra gli attrezzi; con una corda, nella *Fuga in Egitto*, S. Giuseppe obbliga l’asino a piegarsi per consentire alla Vergine di smontare dal dorso dell’animale, una corda lega i bracci delle croci vicino alla palma e un’altra ancora aggancia il sacco di provviste al manico del bastone al centro del dipinto. Una presenza quasi invadente se non la si volesse esibire quale oggetto significante.

7. Sospesi, come sospesa è la meditazione sulla vita di Maria, appaiono i due dipinti con le presunte *Santa in lettura* e *Santa in meditazione* (figg. 26-27). Delle tele nulla ci dicono le fonti, neppure della loro presenza nella sala⁵⁹. Eppure noi qualcosa possiamo dirla, a cominciare dalla questione della datazione e risolvendo di conseguenza i dubbi circa la loro appartenenza al ciclo fin dalle origini⁶⁰.

Il 22 luglio 1583 Tintoretto riceve, oltre ai soliti cento ducati della pensione annua, sedici ducati

per acquistare il blu oltremarino da adoperare nei tre dipinti che avrebbe eseguito in quell’anno⁶¹. Il 23 maggio 1584 arriva in Scuola una partita di legnami destinata a coprire una nuova porzione di muro per accogliere le opere ormai ultimate⁶². Pochi giorni dopo, il 27 maggio, si registra un nuovo pagamento “per aver fatto le sovaze attorno li 2 quadri da baso e fo drado il muro di ttauele a 2 quadri grandi”⁶³. Due “quadri da baso” sono stati dunque incorniciati, mentre per altri due *grandi* si è semplicemente provveduto a preparare la parete che li accoglierà. L’opposizione tra i due “quadri da baso” e altri due “quadri grandi” è talmente chiara da non consentire equivoci: gli unici due dipinti della sala terrena che non possono qualificarsi come “grandi” sono proprio quelli con le “sante” databili a questo punto con certezza al 1583-1584.

Risolto il problema cronologico, sarà opportuno concentrarci sull’individuazione dei soggetti rappresentati, giacché fino a questo momento non mi pare esistano ipotesi pienamente soddisfacenti. E cominciamo da un’evidenza semantica assoluta: è inutile tentare di svelare l’identità delle “due sante” sui nostri dipinti perché di due sante non si tratta. Le figurine – tali per le loro dimensioni rispetto all’intero – indossano abiti identici perfino nel colore, recano entrambe un libro come attributo e sono per di più raffigurate sedute, una di fronte allo spettatore e l’altra di spalle. Se davvero il pittore avesse voluto caratterizzarle come due personaggi distinti gli sarebbero bastati due colpi di pennello.

La superficie dei dipinti è occupata in massima parte dalla presenza di due alberi – questi sì due, ciascuno caratterizzato a suo modo. Dell’albero che compare nel quadro sulla parete sinistra (fig. 26) è difficile individuare la specie botanica. Il tronco robusto, piuttosto liscio e chiaro, a metà



26. Jacopo Tintoretto.
Prima Maria Madre del Mondo.
 Scuola Grande di San Rocco, sala terrena.

della sua altezza si divide in due; i rami si allargano e poi si restringono creando quasi una mandorla e lì, incastonata, compare una colomba che per il colore chiaro finisce per confondersi con il fusto; le foglie sono larghe e non presentano venature appariscenti, mentre sorprende la massa di radici che fuoriesce dalla terra e si immerge contorta nel fiumiciattolo. Sulla riva opposta siede la santa immersa nella lettura, e il suo libro per le dimensioni piuttosto ingombranti – non può perciò trattarsi di un libro di preghiera – deve sorreggerlo con entrambe le gambe. L'albero del dipinto di destra è evidentemente una palma (fig. 27). Niente radici in bell'evidenza questa volta, ma torna il motivo del corso d'acqua al di là del quale siede la donna di spalle con lo stesso attributo. Volendo, costei potrebbe alzarsi e raggiungere l'altra sponda del fiumiciattolo grazie a un tronchetto che fa da ponte tra le due rive.

La naturalezza della composizione e l'uso di elementi comuni – gli alberi, il fiume, la donna – sembrano volerci distrarre da un significato altro, dalla possibilità, intendo, che dietro la *figura* si nasconda un concetto.

Interessiamoci innanzitutto all'identità del personaggio a livello narrativo. Le due tele fanno parte di un ciclo mariano e non esiste alcun elemento iconografico e/o contestuale che possa farci abbandonare l'ipotesi più plausibile: la donna dei due dipinti è Maria. Ragioniamo per un momento sul meccanismo di rappresentazione-fruizione: sei tele, tutte con storie della Vergine, c'è perfino un'*Assunzione* a chiudere il ciclo. Lo spettatore si trova improvvisamente a contemplare altri due dipinti nella stessa sala con una figura femminile come protagonista, che peraltro indossa gli stessi abiti della Vergine dell'*Annunciazione* e assomiglia in maniera sorprendente alla Maria dell'*Adorazione dei Magi* (figg. 28-29). Solo in

un caso potrebbe convincersi che quella donna non è Maria, qualora cioè l'evidenza di certi attributi – una Maddalena col vasetto degli unguenti o una Maria Egiziaca dai lunghissimi capelli, per tornare alle identificazioni più ricorrenti – lo costringesse a cambiare opinione.

Dedichiamoci ora al possibile significato allegorico delle misteriose tele, una faccenda, lo ammetto, assai più complicata:

Per mostrar l'ordine et essere delle cose Divine et delle sensibili pigliava l'esempio di *duoi arbori* et diceva, che Iddio abbraccia over raguna le cose, per sua possanza di su in giù, et poscia distende et *fa slargare* le medesime cose di giù in su, et poi fa che *nel mezzo siano congiunte ambedoi queste operationi*, delle quali la prima è del Padre, la seconda del Figliolo, et la terza del *Spirito santo*. [...] Et per questa dispositione diceva che Iddio ha piantato solamente Doi arbori nel giardino suo uno il quale ha le radici sopra il Cielo et li rami verso la terra, *l'altro che ha le radici qua giu verso il centro delli Elementi, et li rami verso il Cielo, et che li Rami venivano à scontrarsi à mezza strada*, et così con infinita dolcezza ivi generavano li frutti suoi, *il che venne à rispondere all'operatione del Spirito santo*, et al Figliolo generato, talche lo arbore di su in giù è la virtù Formale et Paterna, *l'arbore di giù in su è la virtù della Materia o Materna*, et quella di mezzo è del Figliolo⁶⁴.

In *Prime nove del altro mondo* Postel usa la metafora dei due alberi del Paradiso per spiegare al lettore la struttura dell'universo sensibile. La potenza divina si estende per sua natura dall'alto verso il basso e nel mezzo si trasforma in materia grazie alla mediazione dello Spirito Santo, capace di congiungere i due estremi. L'albero con le radici verso il cielo e i rami rivolti verso l'alto rappresenta la virtù paterna, quello con le radici verso il



27. Jacopo Tintoretto.
Seconda Maria Madre del Mondo.
Scuola Grande di San Rocco, sala terrena.



28. Jacopo Tintoretto. *Prima Maria Madre del Mondo*, particolare.



29. Jacopo Tintoretto. *Adorazione dei Magi*, particolare.

centro degli elementi incarna il principio di maternità. Così come gli alberi si compongono di radici, rami e tronco, tutte le creature animate sono strutturate alla stessa maniera. Nell'uomo la testa e le mani corrispondono alle radici verso il cielo e servono per la preghiera, i piedi e il fegato alle radici verso la terra e il cuore sta in mezzo e ad esso fanno capo tutte le altre parti del corpo come nervi, vene e arterie.

Ma quanto alla disposizione et conservatione del mondo, perciocché quello che è in Mezzo è meglio guardato fra li suoi parenti che nelli estremi, *la Madre ha costituito la sedia sua nella radice del arbore inferiore et il Figliolo composto di ambeduoi col Spirito santo, sta nel luoco mittano over mezzano*. [...] ma perciocché la Madre et Materiale intelligentia move ut in locum, et il Padre ut in finem cioè il Padre pianta solamente ma la Madre pianta et nutrice dentro di essa, *lei volse passar et riposar qua da basso* riposandosi sopra del centro per mettere nel suo loco Mezzano, li suoi figlioli, et avanti tutti il Primogenito⁶⁵.

La Madre del Mondo, ovvero la virtù materna per eccellenza, risiede nelle radici dell'albero inferiore, il figlio sta nel mezzo e rappresenta l'armonia, e di nuovo lo Spirito Santo congiunge i due estremi – virtù paterna / virtù materna – permettendo all'albero di generare i suoi frutti, ovvero i figli della Restituzione e innanzitutto il Primogenito.

L'albero della prima Maria – quello difficile da classificare botanicamente, e non a caso – sembra corrispondere alla descrizione di Postel. È l'albero che ha le radici verso il centro degli elementi e i rami rivolti verso l'alto, e raffigura il principio di Maternità. Come nel brano che abbiamo letto, si allarga nel mezzo e in quel punto compare una colomba, simbolo dello Spirito Santo. È inutile

pensare che Tintoretto possa raffigurare l'allegoria per intero: un altro albero con le radici sospese per aria e la chioma verso il basso avrebbe creato qualche perplessità e almeno una bella indagine del Sant'Uffizio. Lavorando di ingegno Jacopo – o chi per lui – rielabora il racconto di Postel per rappresentare ciò che più gli interessa e meglio si addice a un ciclo mariano, ovvero la virtù materna. In questo gioco di rimandi metaforici, Maria allude alla personificazione della Madre del Mondo: come la Vergine è madre di Cristo e di tutti i cristiani, la Vergine Veneziana è la *Shekbinà*, elemento femminile della divinità, sposa del creatore e madre di tutti i viventi.

La presenza dell'acqua si giustifica da sé: gli alberi di cui parla il teologo si trovano nell'Eden dove tutto è armonia, e l'acqua come sappiamo è l'*ens* da cui nascono tutte le cose, da cui si generano unità e coesione. L'acqua rimanda inoltre a Venezia nuova Gerusalemme, luogo prescelto da Dio per l'avvento del Messia Donna. Senza dimenticare che in Postel essa rappresenta metaforicamente il principio maschile, per cui le radici che si immergono nel fiume traendo l'opportuno nutrimento per la pianta potrebbero costituire una sorta di metafora sessuale rovesciata.

Nel dipinto la Maria-Madre del Mondo ha con sé un libro che per il formato ingombrante, lo abbiamo già accennato, non può essere un libro di preghiera. Esso allude forse allo *Zohar*, l'antico scritto ebraico da cui Postel trae la metafora dei due alberi, riadattandola al proprio pensiero. Tanto che in *Prime nove del altro mondo* Postel ricorda che è la Madre del Mondo a svelargli i segreti dell'opera.

Continuando a sfogliare lo stesso libretto, appena qualche pagina dopo, ci si imbatte in un altro brano che si scontra e si incontra con le immagini di Jacopo per la sala terrena:

La Settima Profetia.

Che egli è ad ogni modo da essere maridata *Thamar cioè la Palma*. Dicea per chiarezza di questa sua profetia che'l Signore de Signori ha così ordinato il suo mondo, che egli è tutto fatto come la natura della Palma, a tal conditione ch'el Signore in questo mondo basso et inferiore una sostanza perfetta, immortale et incorruttibile como il corpo dell'oro, overo delle gioie e gemme, la quale è il sommo grado di questa materia Elementale, la qual sostanza non solamente esso Signore ha fatto et la riconosce per sua dignissima et prima creatura, ma esso l'ha fatta talemte SUA, et PROPRIA, che vuole che la sia CONOSCIUTA, et CREDUTA, et AFFIRMATA ESSERE SUA PROPRIA. Et perciò che in tutta questa natura composita over Elementare la VITA è più nobile che non è lo ESSERE semplice et tra le cose Elementari non è niuna cosa viva che duri più facendo frutti di perfettissima dolcezza, et nutrimento che la PALMA *il Signore vuole essere qua riconosciuto per la sostanza di detta Palma*, non solamente per il colmo di dolcezza, di nutrimento, di temperamento, et di duratione, ma per la ragione del *perfetto amore*. Perciò che non si può meglio provar la dispositione del mondo superiore con l'inferiore, che per la natura della Palma, la quale è di tal conditione che *egli è impossibile che siano, overo durino in qualche luoco se non vi si trova tanto il maschio come la femina*⁶⁶.

Platone, "primo auditore dei Profeti dopo Pitagora", afferma a ragione secondo Postel che l'ordine delle cose terrene – la natura in primo luogo – funziona come uno specchio, riflette cioè il mondo divino delle Idee⁶⁷. La palma della settima profezia della Madre del Mondo rappresenta di nuovo l'elemento femminile di Dio, la *Shekhi-nà*, e il Creatore si riconosce nella "sostanza" di questa pianta, cioè nei datteri, frutti dolcissimi e nutrienti. L'identificazione esprime, per metafora,

la natura stessa della divinità: come la palma non può produrre i suoi frutti senza il maschio della sua specie, così Dio non può restituire ai suoi figli lo stato di grazia originario, se non attraverso la congiunzione della parte maschile della divinità con quella femminile. Nella logica spirito/paternità/maschio – materia/maternità/femmina, Guillaume continua a costruire il sottinteso metaforico:

Così donche come per la destrutione delli doi altri l'uno Paterno l'altro Materno Satanasso si despico del Cielo et si attaccò in terra, così è di necessità che di questi Elementi corruttibili sia uno corpo solido et perfetto sollevato in Cielo, per la parte guasta nel Padre, et un'altro secondo, solido anche lui, ma invisibile il qual è della sostantia della Palma Materna, nella quale Christo, la cui sedia et residentia è in Cielo, Ascende, et vole essere più glorificato che non è in se stesso, a causa che Satanasso è stato più superbo et possente sopra di essa Palma et ultima parte d'Adamo che in Adamo. Et questa è la ragione del *Matrimonio di Thamar*⁶⁸ acciò che essendo uno solo individuo overo una sola specie humana ripiantata in Cielo con la Paterna et Materna sostanza Elementare ridotta à l'immortalità per li novi Parenti primi, tale sostanza per modo di seme sia rimandata qua giù, et generi immortali figlioli in loco di quelli li quali Satanasso ha destrutti⁶⁹.

Il matrimonio di *Thamar*, in ebraico = palma, unione della parte maschile della divinità con quella femminile, diventa immagine metaforica del presupposto basilare per la Restituzione. Gli uomini della nuova generazione sono finalmente integri e, "ripiantati" nel mondo, possono adempiere alla loro missione, "over far quele opere buone alle quali erano predestinati"⁷⁰. Godono anche di un ulteriore privilegio: il corpo di cui sono dotati, essendo stato finalmente "restituito", diventa eterno

e incorruttibile al pari dell'anima. Ne consegue che i frutti della palma rappresentano i figli della Restituzione e – chiudendo il cerchio da dove siamo partiti – in essi la divinità si riconosce come espressione di perfezione, tanto nel corpo quanto nell'anima.

L'albero della prima Maria/*Shekbinà* rappresenta la Maternità, e pure la palma nel sistema simbolico di Postel allude al principio femminile inteso come possibilità di procreare. Le due allegorie della sala terrena si sviluppano in sintonia, sulla base degli stessi elementi figurativi – due alberi, due donne, due corsi d'acqua, due paesaggi. Le varianti significative sono costituite dalla positura della figura e dal fatto che mentre nel dipinto di sinistra la donna sta leggendo il libro, in quello di destra lo regge semplicemente con le mani e volge lo sguardo alla palma. In queste differenze iconografiche deve celarsi evidentemente la differenza di significato.

Volgere le spalle: allude con ogni probabilità a una dimensione temporale che non significa necessariamente un tempo che non c'è più o che viene dopo, ma può significare *attesa* – la donna infatti non legge ma contempla. La positura della figura insieme alla presenza del ponticello di legno consentono al pittore di creare figurativamente un legame (unione? ricongiungimento?) tra la donna e la palma che le sta di fronte, come se quell'albero rappresentasse per metafora una sorta di doppio del nostro personaggio femminile – anche la prima Maria-*Shekbinà*, ricordiamolo, è seduta in corrispondenza alle radici dell'albero, perché nelle radici “la Madre del Mondo ha la sua sedia”. E l'attesa cui si allude è l'attesa del matrimonio di *Thamar*, senza il quale la palma non può fruttificare ovvero generare i figli della Restituzione.

Le due allegorie si legano così inscindibilmente, come le immagini che perderebbero di

senso l'una in assenza dell'altra: perché l'albero inferiore, congiungendosi con l'albero superiore, possa generare i suoi frutti attraverso la mediazione dello Spirito Santo, presupposto basilare è il matrimonio di *Thamar*.

8. Il motivo della palma torna in un brano dello *Pseudo-Matteo*. Dopo tre giorni di cammino in fuga verso l'Egitto, Maria esausta per il caldo domanda a Giuseppe di riposare all'ombra di una palma:

Giuseppe la condusse subito presso la palma e l'aiutò a discendere dal giumento. E Maria, seduta, sollevò gli occhi alla chioma della palma e, vedendola carica di frutta, disse a Giuseppe: “Vorrei, se mi fosse possibile, cogliere dei frutti da questa palma!”. E Giuseppe le rispose: “Mi meraviglio di quanto vai dicendo, perché vedi come è alta questa palma. Ed è strano che tu pensi di mangiare i frutti. Io mi preoccupo invece della penuria di acqua che già è venuta meno negli otri, e non abbiamo più donde rifocillare noi e le bestie”. Allora il bambino Gesù, che era seduto sorridente nel grembo della madre, disse alla palma: “Piegate, o albero, e con i tuoi frutti ristora la mamma mia”. E immantinenti, a queste parole, la palma chinò la sua cima fino ai piedi di Maria e ne colsero i frutti e tutti se ne ristorarono. E quando i frutti furono colti, la palma restava chinata, attendendo di rialzarsi alla parola di quegli al comando del quale si era piegata. Allora Gesù le disse: “Rialzati, o palma, e riprendi forza, e sii compagna dei miei alberi che sono nel Paradiso del Padre mio. Fa poi sgorgare dalle tue radici quella vena che è nascosta sotto terra, e ne fluiscano acque a nostra sazietà”. E subito la palma si rialzò e dalle sue radici sgorgarono getti di acque limpidissime e fresche e di una gran dolcezza. Al vedere questi rivoli d'acqua, essi si compiacquero in grande letizia e si dissetarono tutti insieme, bestie ed uomini, rendendo grazie a Dio⁷¹.

Nella *Fuga in Egitto* a San Rocco (fig. 30), la Sacra Famiglia si prepara a fare una sosta per spezzare le fatiche del viaggio e Giuseppe obbliga l'asino a piegarsi per consentire a Maria, con in braccio il piccolo Gesù, di smontare dal dorso dell'animale. In terra ci sono un sacco, una piccola botte e un panno bianco poggiato su un bastone di legno, e sullo sfondo un paio di contadini affaccendati. I rami della palma, colmi di datteri, non sono piegati e Maria deve ancora scendere dall'asino per accomodarsi, come vorrebbe l'apocrifo, sotto l'albero. Ma non sappiamo neppure dove si siederà la Vergine, visto che non sembra esservi traccia di un angolo confortevole.

Osserviamo ancora. Gli alberi che limitano la scena della *Fuga* sono gli stessi delle tele allegoriche con Maria-*Shekbinà*. Tintoretto inoltre non sembra interessato a rappresentare il momento cruciale del miracolo descritto dallo *Pseudo-Matteo*, per illustrare il quale sarebbe decisamente più appropriato un *Riposo durante la fuga in Egitto* – qui tutt'al più la famiglia ha appena deciso di fermarsi. Al contrario, il pittore non esita a inserire una serie di particolari che non trova riscontro nel brano ricordato.

Proprio negli stessi anni Paolo Veronese e la sua bottega si cimentano nell'esecuzione di numerosi dipinti⁷² raffiguranti, questa volta quasi alla lettera, la scena descritta dallo *Pseudo-Matteo*. Si pensi ad esempio al *Riposo* del Ringling Museum di Sarasota (1580-83; fig. 31), in cui Maria e Giuseppe sono comodamente seduti all'ombra di una palma, o forse più di una. Giuseppe maneggia una botticina, a ricordare la penuria d'acqua che lo preoccupa più dell'assenza di viveri, anche se nell'altra mano reca un piatto vuoto e ha posato il coltello sulle tovaglietta bianca che gli copre le gambe. Mentre la Vergine allatta il piccolo Gesù, una schiera di angeli si esibisce in pose acrobatiche

per fare rifornimento di datteri e soddisfare il desiderio della neo-mamma. In tutti i dipinti realizzati col marchio Caliarì, la scena appare strettamente connessa alla questione del nutrimento – compaiono un po' ovunque pani, tavole apparecchiate in versione picnic, coltelli e via di seguito, ma ancor più la Vergine che allatta – e Giuseppe non si separa un solo istante dalla botticina.

Nulla di simile si vede nella *Fuga* di San Rocco. E allora forse lo *Pseudo-Matteo* non rappresenta l'unica e neppure la principale fonte di riferimento per questo dipinto.

Torniamo a guardare. Ai piedi della palma compaiono tre croci, e la più alta di esse è legata all'albero con una corda (fig. 32): si tratta com'è ovvio di una chiara allusione al Golgota. Ma una palma che fruttifica legata alla croce di Cristo costituisce anche l'esatta traduzione in figura della metafora del matrimonio di *Thamar*, l'unione del Redentore con la *Shekbinà* quale segno inequivocabile dell'avvento della *Restitutio*.

E c'è di più. Il simbolo cruciforme nel sistema teologico di Postel non è solo un ovvio richiamo al martirio del Cristo. Esso rappresenta l'intelletto filiale o mediatore, è "l'image même de la convergence des voies", "le point où se concilient et se résolvent toutes les oppositions"⁷³. La *Fuga in Egitto* assomiglia per struttura a un bivio: al centro una fitta barriera di piante, ai lati due spazi aperti; il bastone sul quale è appoggiato il panno bianco, e che a sua volta poggia sulla botte di vino, ha il capo biforcuto (fig. 33).

La botte⁷⁴, non un otre o una botticina come nel brano dello *Pseudo-Matteo* o nei dipinti del Caliarì, perché serve a contenere il vino, simbolo del principio femminile; il sacco di provviste che allude al pane e corrisponde al principio maschile e il manico del bastone diviso in due. Tintoretto ci invita ancora a giocare con le metafore: sacco/farina/principio



30. Jacopo Tintoretto. *Fuga in Egitto*. Scuola Grande di San Rocco, sala terrena.



31. Paolo Veronese e bottega. *Riposo nella fuga in Egitto*. Ringling Museum, Sarasota.



32. Jacopo Tintoretto. *Fuga in Egitto*, particolare.



33. Jacopo Tintoretto. *Fuga in Egitto*, particolare.



34. Jacopo Tintoretto. *Fuga in Egitto*, particolare.

maschile e botte/vino/principio femminile risolvono la loro opposizione rappresentata dalla sommità del bastone – il doppio e anche le due vie – attraverso l'unione della croce/maschio con la palma/femmina. È l'incontro delle due Età, quella di Cristo e di Maria-*Shekbinà*, che corrisponde anche alla comunione sotto le due specie.

Mi piace pensare che nel vecchio Giuseppe, questa volta senza neppure l'ombra di un'aureola, si nasconda una velata allusione a Postel (fig. 34): per una fisionomia molto simile al ritratto dell'*Adorazione dei Magi*; perché ha il capo rivolto verso la palma; per la sopravveste rossa che insieme al panno bianco poggiato in terra è il segno di riconoscimento dei Restituiti.

8. Nel pensiero di Postel la nozione teologica di natività, quale corrispettivo mistico dell'origine, rappresenta la manifestazione permanente dell'azione della Divinità nel mondo. Nel *De Nativitate Mediatoris ultima, nunc futura*, Guillaume descrive l'atto della creazione come un cerchio che ruota intorno a un punto fisso, dove il punto fisso è naturalmente Dio Padre e la ragione mobile il Mediatore; per tradurre in figura questo concetto e in particolare il mistero dell'Incarnazione, il teologo usa l'immagine di un'onda concentrica che parte dal centro e raggiunge progressivamente la circonferenza. L'incarnazione per Postel non è un'azione unica ma ciclica, un movimento che si ripete determinando le epoche della storia. Per questo la nuova e conclusiva era dell'umanità – la *Restitutio* – comincia con un'annunciazione che si sarebbe verificata a Venezia l'anno 1547: "voici venu le temps du lys, où ne se parlera plus par paraboles mais par les choses même"⁷⁵.

Nell'*Annunciazione* della sala terrena (fig. 35) Maria è seduta a un tavolo da cucito con un piede adagiato su un cuscino color porpora, dov'è pure

caduto il velo virginale. Gabriele con il ramo di gigli la sorprende mentre è intenta a leggere un libretto di preghiera⁷⁶. Per entrare, il messaggero di Dio ha oltrepassato un ingresso privo di porta, mentre il folto seguito di angioletti si servirà di una finestrella rettangolare posta al di sopra dell'entrata principale. La casa di Maria è un nobile palazzo veneziano – vedi l'imponente baldacchino completamente intatto e il soffitto decorato – che qualcuno ha abbandonato forse per incuria o per qualche accadimento nefasto. La Vergine ne ha fatto la sua dimora, contentandosi per l'arredo di una sedia di paglia ormai consunta, un cesto di vimini e poche altre suppellettili. In uno spazio aperto proprio accanto alla casa – i due ambienti sono separati da una colonna quasi interamente crollata e da una porzione di muro dall'intonaco sgretolato – si trova la bottega di Giuseppe. Ma di nuovo Giuseppe non c'è: a lavoro c'è un giovane già identificato con Cristo ragazzo che si fabbrica la croce⁷⁷ (fig. 36).

L'*Annunciazione* di San Rocco non rappresenta l'apparizione di Gabriele a Maria e neppure l'annuncio del mistero dell'incarnazione; si tratta piuttosto del momento stesso dell'incarnazione del Verbo raffigurata attraverso l'apparizione dello Spirito Santo e la folla di angioletti che, come suggerisce la traiettoria, si precipita verso la Madre di Dio.

C'è di più. Qui si rappresenta proprio l'incarnazione ciclica di cui parla Postel: per la presenza dei cerchi concentrici che si sviluppano come un'onda e iscrivono l'immagine della colomba (fig. 37); per la moltitudine di anime – gli angioletti – che la "Vergine" si prepara ad accogliere dentro di sé. Di nuovo, quindi, Maria allude alla Madre del Mondo. Così ancor meglio si giustifica la presenza di Gesù nella falegnameria: Cristo e la *Shekbinà*, entrambi redentori dell'umanità, entrambi disposti



35. Jacopo Tintoretto. *Annunciazione*. Scuola Grande di San Rocco, sala terrena.



36. Jacopo Tintoretto. *Annunciazione*, particolare.



37. Jacopo Tintoretto. *Annunciazione*, particolare.

a sacrificare la propria vita per restituire ai figli di Dio lo stato di grazia originario. Entrambi consapevoli che senza la loro morte nulla potrà adempersi.

9. C'è paura, sgomento e orrore, e cuori di madri straziati per la più grave perdita che si possa subire. Ci sono spade, soldati armati e un'ombra rosso sangue che offusca più di metà del dipinto. Corpi avvinghiati, e lì in terra un drappo nero in segno di lutto. È la *Strage degli Innocenti* (fig. 38).

Lo sgomento agita tutta la scena e induce l'osservatore a fuggire la visione di certi particolari agghiaccianti. Proprio al centro della tela, una donna sconvolta dal dolore, con la mano tra i capelli, piange la morte del figlioletto esangue. Qualche madre si getta da un muretto con in braccio il proprio piccolo per sfuggire ai carnefici, e un'altra donna trattiene il figlio che ha già un vistoso squarcio sul capo, mentre precipita dallo stesso muretto.

La crudeltà oltrepassa ogni limite nella figura maschile di destra: un uomo possente abbigliato di una tunica trasparente che lascia intravedere i contorni del corpo, e con le vesti sollevate da un legaccio per garantirsi maggiore agilità di movimento. Con una mano ha afferrato la caviglia di un bambino, mentre con l'altra stringe il fianco della vittima, aspettando solo di sferrare il colpo mortale che porrà fine ai giorni dell'innocente.

La speranza è rappresentata sullo sfondo da un *gruppo* di donne che porta in salvo i figli attraverso l'acqua (fig. 39). Non ritengo che questa scena debba riferirsi alla fuga di Elisabetta durante la strage che, secondo un altro brano del *Protovangelo di Giacomo*, avrebbe condotto in salvo il Battista sulle colline⁷⁸. Certo non mi dispiace pensare che proprio questo apocrifo racconti della

possibilità di sfuggire al massacro – e dunque alla morte, che è qui materiale ma a cui fa eco evidentemente quella spirituale – grazie alle virtù di una donna. Ma il gruppo di soldati a sinistra cerca di trattenere *molte* madri perché non raggiungano la sponda del fiume, in prossimità della riva ci sono *tre* donne che stanno per gettarsi in acqua, e due di loro hanno in braccio il proprio bambino. Dall'altra parte sono giunte ancora due figure femminili stavolta con un solo piccolo, mentre l'ultima coppia, ciascuna con il proprio figlio, è già lontana. Sono dunque numerose le madri in fuga e più di una riesce nel proprio intento. Il pittore, dal canto suo, non dimentica di caratterizzare ogni gruppo in maniera singolare, impedendo allo spettatore di immaginare che possa trattarsi di una sola donna – Elisabetta – cui è offerto il privilegio di salvare il suo bambino – Giovanni Battista.

Gli scritti di Postel si schierano apertamente dalla parte delle donne, seguendo quella corrente filosofica che, da Cornelio Agrippa in poi, costruisce l'idea di una superiorità spirituale del sesso femminile. In *Les très merveilleuses victoires des femmes du nouveau monde*⁷⁹ la donna è la destinataria privilegiata della parola divina, colei che assicura la trasmissione del Verbo attraverso la procreazione o la scrittura, tanto che le opere di Angela da Foligno, Caterina da Siena o Brigida di Svezia mostrano una sostanza teologica pari a quella degli scritti dei dottori.

Ma, a causa del peccato di Eva non ancora risanato, la parte femminile è ancora guasta "pour le consentement que la Femme donne à Satan". Dio per prendersi gioco del Demonio ha deciso che sia proprio la donna a sconfiggere quell'angelo impazzito:

pour monstret [...] la grande sottie et imbecillité de Satan, Dieu ha deliberé que par la Femme soit



38. Jacopo Tintoretto. *Strage degli innocenti*. Scuola Grande di San Rocco, sala terrena.



39. Jacopo Tintoretto. *Strage degli innocenti*, particolare.



40. Jacopo Tintoretto. *Strage degli innocenti*, particolare.

tellement vaincu Satan, et tant en sçavoir qu'en povoir surmonté, que vrayement, réalement et de faict soit lyé et contrainct de laisser l'humaine generation en liberté comme apuparavant qu'il la corrupist, par le moyen de la Femme. Et n'eust Dieu jamais permis que la dicte partie inferieure de l'homme, et la Maternité universelle eust esté par le meschant, sot et couart Satanas surmontée (qui est le plus grand mal qui oncques fut) si n'eust esté à celle fin que, quand il auroit faict le pis qu'il auroit peu, tuant les enfantz de Femme, il feust non pas par l'homme seulement, mais par la Femme en son entier restituée, tant en sçavoir comme en force surmonté⁸⁰.

Se il Padre Eterno ha lasciato che Satana commettesse il peggior male che si possa immaginare uccidendo i figli della donna, lo ha fatto dunque solo perché la Donna mettesse finalmente a tacere il male attraverso la sua integrale restituzione. L'uccisione cui Postel si riferisce è evidentemente la corruzione che competerebbe a tutto il genere umano prima dell'avvento della nuova età. Ma dov'è il *proprio* di questa metafora? C'è un solo episodio delle Scritture in rapporto con la vita di Maria che può costituire un esempio in tal senso, e si tratta proprio della *Strage degli Innocenti*⁸¹.

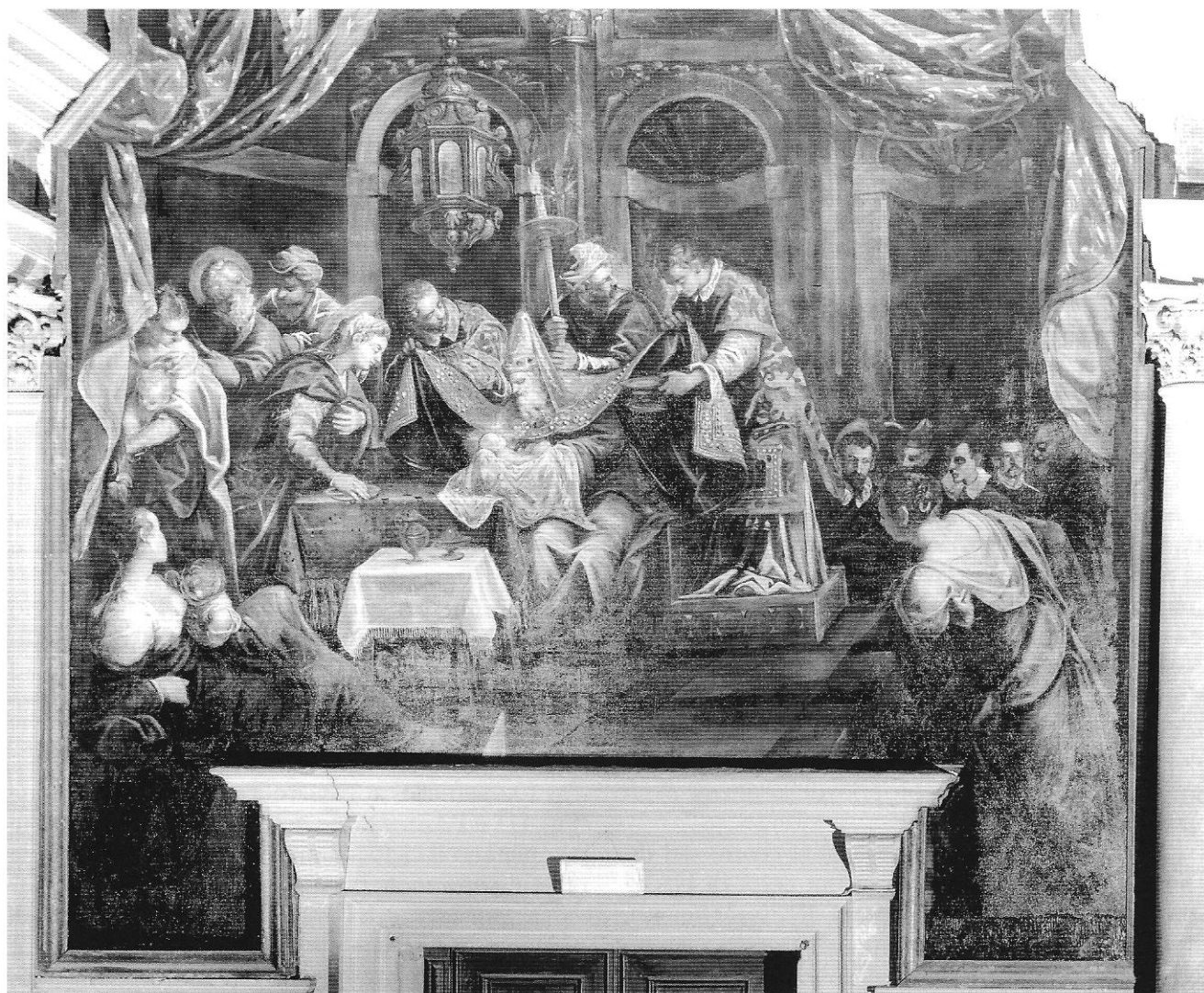
Il panno nero in terra, quasi al centro del dipinto, si illumina grazie ad alcuni colpi di biacca che tracciano un segno in forma di "esse" (fig. 40). Il pittore esibisce la presenza di questo oggetto grazie alla donna che scivolando in terra vi appoggia la mano per non perdere completamente l'equilibrio⁸². Quella "esse" potrebbe servire a svelare, come in un enigma, l'identità della figura cui è deputato il gesto più crudele del dipinto – "esse" come Satana, o "Satan" per dirla con Postel – e dal cui mantello si spande l'ombra rosso sangue che ritorna per coincidenza anche in corrispondenza

dello spazio fisico occupato dall'uomo. Vale la pena notare che su più di dieci figure, questo personaggio è l'unico fra i responsabili del massacro che abbia un volto (e una volta tanto non in senso metaforico), dunque l'unico cui Jacopo sembra voler attribuire un'identità precisa.

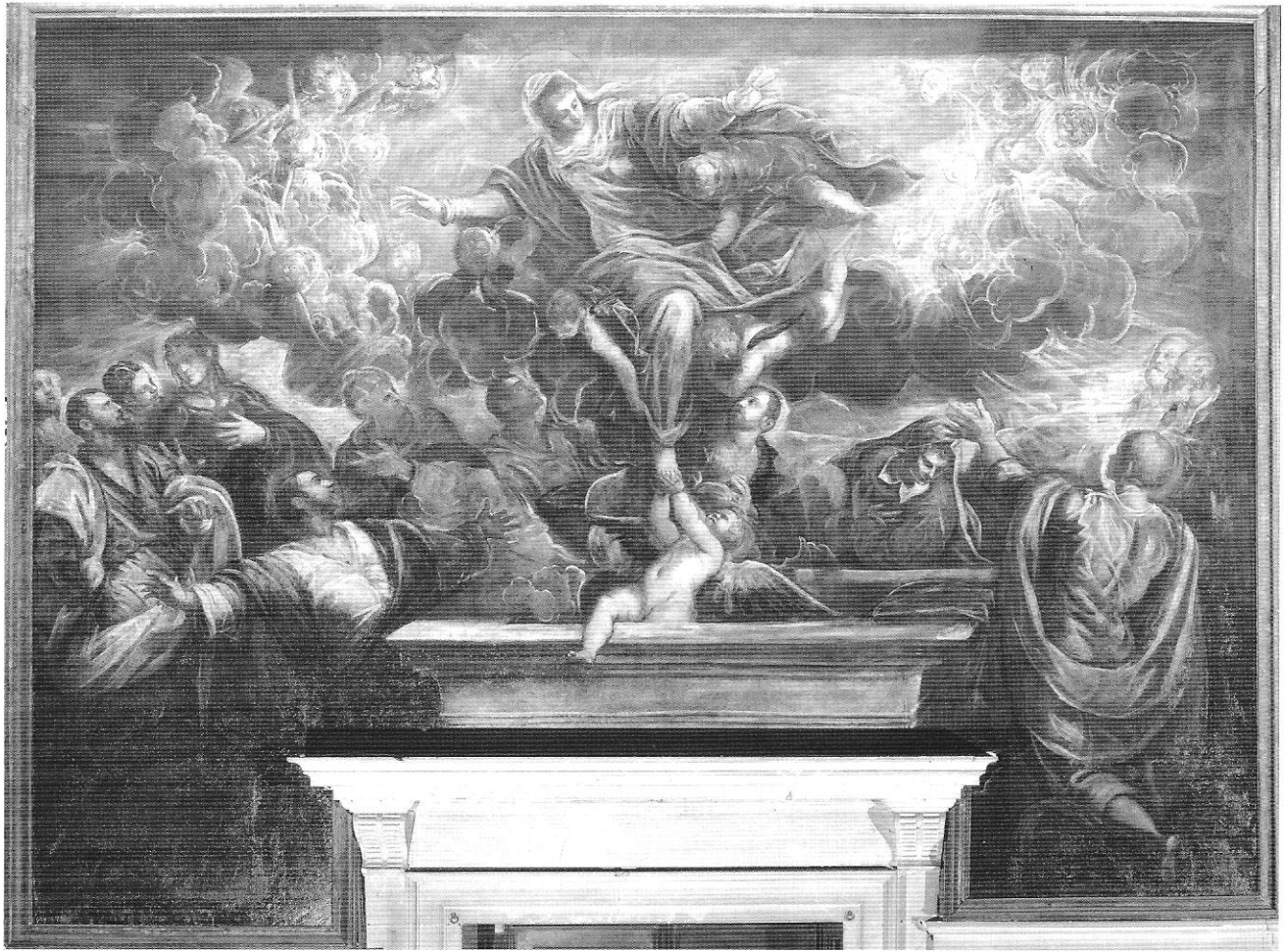
Al di là della lettura decisamente congetturale di questo particolare, mi preme insistere ancora una volta sul significato della scena sullo sfondo, perché si sviluppa in piena coerenza con quanto detto finora: la sola possibilità di sfuggire al massacro, la sola via di salvezza è rappresentata dall'acqua, l'acqua di Venezia "Ierusalem ponentina". L'acqua, in opposizione all'ombra rosso sangue che invade uno spazio pittorico troppo simile a quello dell'*Incendio di Borgo* perché si tratti di una pura coincidenza – le Stanze di Raffaello come emblema di una Chiesa ufficiale corrotta e ormai lontana dai principi autentici del Cristianesimo? L'acqua, primo dono del Padre Eterno all'umanità, simbolo di rigenerazione che è salvezza e nuovo inizio. La sola creatura deputata ad attuare tale miracolo è la donna, che sconfiggerà definitivamente tutti i mali del mondo.

10. Difficile affrontare ora la *Circoncisione* (fig. 41) e l'*Assunzione della Vergine* (fig. 42) che completano il ciclo sul muro destro della sala; e le ragioni sono molteplici.

L'*Assunzione* ha molto sofferto a causa di pesanti restauri che ne hanno alterato i toni e seriamente compromesso l'integrità⁸³. Della *Circoncisione* gli studiosi segnalano da sempre la diversità di linguaggio rispetto alle altre opere della sala, nonché la debole incisività dei ritratti posti sul margine destro del dipinto, fino a supporre "una notevole partecipazione della bottega"⁸⁴. La Rossi identifica in Domenico l'ipotetico collaboratore, che a suo avviso sarebbe intervenuto anche



41. Jacopo Tintoretto. *Circoncisione*. Scuola Grande di San Rocco, sala terrena.



42. Jacopo Tintoretto. *Assunzione di Maria*. Scuola Grande di San Rocco, sala terrena.

nella parte inferiore dell'*Assunzione*, nonché nell'*Annunciazione*⁸⁵. La faccenda si complica ulteriormente se si pensa che il dipinto ha quasi certamente subito un destino particolare, non potendosi più identificare semplicemente con la tela consegnata il 12 agosto del 1587⁸⁶. Recenti ricerche documentarie mi hanno consentito di dimostrare in primo luogo che l'opera è certamente *in situ* almeno un anno prima, cioè nell'agosto del 1586, e più probabilmente dal lontano 1584 insieme a tutte le altre *Storie di Maria*. Essa inoltre viene rimossa e ricollocata in diverse occasioni, pur se ne ignoriamo le ragioni precise⁸⁷. Possiamo supporre che sia andata incontro a una sorte sfortunata, che abbia subito qualche danno – anch'esso a causa dell'umidità come l'*Assunzione*? – per cui dovette essere riparata o perfino sostituita, il che ci aiuterebbe ad accettarne i "difetti". Ma nulla di più.

In questa situazione di incertezza possiamo però affidarci a un paio di dati incontrovertibili, che ci consentono di portare avanti il ragionamento. Mi riferisco, in particolare, alla scelta dei soggetti, nonché all'impostazione della parte superiore dell'*Assunzione* che a detta di studiosi e restauratori non ha subito grandi manipolazioni.

Se un tema come la *Circoncisione* non stupisce⁸⁸, trattandosi di un ciclo dedicato alla Vergine e alla prima infanzia di Cristo, il brusco salto verso l'*Assunzione di Maria* potrebbe risultare incomprensibile. Intanto, la tradizione non manca di segnalare altri episodi capitali tanto per la vita di Maria quanto per la giovinezza di Cristo – si veda la stessa *Visitazione*, relegata al pianerottolo delle scale. Nessuno degli evangelisti poi affronta la questione della morte della Vergine, e l'intera vicenda è narrata dagli apocrifi, in particolare dalle innumerevoli versioni della *Dormitio Virginis*⁸⁹. La scelta di questo episodio deve allora rispondere a una finalità precisa, a un'urgenza

di natura teologica che forse il pensiero di Postel ci aiuterà di nuovo a chiarire.

Non c'è neppure bisogno di scomodare il nostro teologo per intuire che l'*Assunzione di Maria*, divenuta dogma solo nel 1950 con la costituzione cattolica *Munificentissimus Deus* di Pio XII, è un "fatto" specialissimo nella storia del pensiero cristiano. La Vergine sarebbe l'unica creatura umana il cui corpo può essere assunto in cielo insieme con l'anima perché, non avendo subito la corruzione del peccato originale, non ha bisogno di essere riscattato come quello dei comuni mortali. Che poi è la stessa ragione per cui il ventre della Vergine ha potuto accogliere il figlio di Dio: non a caso la scena si colloca almeno concettualmente esattamente all'opposto dell'*Annunciazione* – leggi: inizio-fine. In secondo luogo, e questa volta implicando almeno intuitivamente il sistema teologico di Postel, la specialità di questo avvenimento instaura ancora una relazione strettissima tra la Vergine e il Cristo: detto in altri termini e secondo la logica del doppio livello di lettura cui abbiamo fatto finora riferimento, si rinnova e si fa più saldo il legame fra primo e secondo redentore.

In *Prime nove del altro mondo*, nel paragrafo dedicato alla "settima Profezia" in cui si racconta della necessità del "Matrimonio di Tamar", ci sono un paio di passaggi in cui si discute il tema dell'ascensione – ascensione e non assunzione, si badi bene⁹⁰. La distruzione della natura umana a opera di Satana con il peccato originale ha fatto sì che gli uomini precipitassero sulla terra, ragion per cui la Restituzione non può avvenire che attraverso il movimento opposto, ovvero l'ascensione, movimento che dovrà compiersi tanto per la parte maschile quanto per quella femminile:

Così donche come per la destruzione delli doi altri [corpi] l'uno Paterno l'altro Materno Satanasso si

despicò del Cielo et si attaccò in terra, così è di necessità, che di questi Elementi corrottili sia uno corpo solido et perfetto sollevato in Cielo, per la parte guasta nel Padre *et un altro secondo, solido anche lui, ma invisibile, il qual è della sostanza della Palma Materna*, nella quale Christo, la cui sedia et residentia è in Cielo, ASCENDE, et vole essere più glorificato che non è in se stesso, a causa che Satanasso è stato più superbo et possente sopra di essa Palma et ultima parte d'Adamo che in Adamo⁹¹.

E di nuovo, citando l'indispensabilità dell'unione maschile-femminile:

Così per la Ascensione, alli frutti di questa Palma, il nostro solo Mediatore unisce con seco la sua prima et più diletta parte, senza la qual non è bono ch'Adamo nuovo quantunque sia perfetto, et collocato in Paradiso, et costituito Signor dell'universo, Sia solo, perché non potria generare, over far che li suoi membri et figlioli fossino Uno come esso adamo novo con la Divina et Eterna sapienza è una⁹².

È evidente che entrambi i passaggi si riferiscono all'*Ascensione di Cristo*. Ma perché questo mistero si compia, garantendo ugualmente il compimento della Restituzione, oltre ad "un corpo solido et perfetto sollevato in Cielo, per la parte guasta nel Padre" è necessario che "un altro secondo, solido anche lui, ma invisibile, il qual è della sostanza della Palma Materna" si unisca a lui nello stesso movimento di ascensione.

Come per la *Strage*, l'unico episodio della vita della Vergine capace di alludere alla necessità teologica che il movimento ascensionale si compia tanto per la parte maschile, quanto per la parte femminile della divinità, è rappresentato proprio dall'*Assunzione di Maria*.

Da un punto di vista figurativo, Jacopo riesce ancora una volta a "ragionare" con il pennello come il più fine dei teologi. Osservando il dipinto nel suo insieme, l'elemento che salta subito agli occhi è la faticosa macchina messa in atto per il "sollevamento" della madre di Dio, che non assomiglia affatto a un volo⁹³: due angioletti spingono la Vergine verso il cielo da sotto le braccia, altri due la afferrano dal bacino fino alla caviglia e l'ultimo, che ha ancora una gamba dentro il sepolcro e le ali spiegate perché da solo deve faticare più degli altri, usa entrambe le mani per sollevarla da sotto il piede. Non si capisce neppure bene che posizione abbia Maria, dove abbia messo il resto della gamba sinistra che scorgiamo solo fino al ginocchio.

Tanti faticosi accorgimenti devono servire a Jacopo da una parte per sottolineare come l'*Assunzione di Maria* non avvenga per virtù della Vergine stessa, ma per un atto di glorificazione deciso e governato da Dio, come del resto il brano di Postel sembra evocare implicitamente. Dall'altra, perché l'attenzione dello spettatore meno ingenuo si concentri sul "disegno" creato dallo stravagante insieme: un "disegno" che, osservato nel dettaglio e soprattutto isolato dal resto dell'immagine, pare quasi un *déjà-vu* (figg. 43-44). Esso allude con ogni probabilità all'albero della prima Maria-*Shelkinà*: la chioma corrisponde al cerchio luminoso disegnato dalle teste di angioletti e dalle nubi infuocate, mentre le vesti e le braccia spalancate della Vergine – il rimando alla croce anche qui è evidente – fanno da riempimento; segue il tronco a formare i rami che si separano, cui si allude rispettivamente con la gamba destra della Vergine e il braccio dell'angelo che le afferra la caviglia; e infine la radice, quasi una citazione, ricreata con il dettaglio quanto meno stravagante della gamba dell'angioletto che esce dal sepolcro⁹⁴.



43. Jacopo Tintoretto. *Assunzione di Maria*, particolare smontato.



44. Jacopo Tintoretto. *Prima Maria Madre del Mondo* e *Assunzione di Maria*, particolari delle figg. 26 e 42.

L'evocazione dell'albero della prima Maria genera allora una nuova allusione al principio femminile, alla parte femminile di Dio, finalmente capace di "ascendere" al cielo con la parte maschile della divinità – le braccia in forma di croce? – per garantire l'avvento della Restituzione.

11. Ma a questo punto come superare l'*impasse* storica di immagini portatrici di significati dichiaratamente eterodossi in piena Controriforma? Nella Venezia del disciplinamento un fatto simile è possibile? Una cosa è certa: una volta individuato il ritratto di Postel e la presenza nei suoi scritti dei brani che abbiamo citato, non possiamo pensare a una semplice coincidenza: siamo anzi obbligati a supporre che sia stato proprio il pensiero del teologo francese a condizionare l'invenzione, la "forma" stessa delle immagini. E allora la risposta è sì. Sì, tutto questo è possibile per due ordini di ragioni diverse.

Innanzitutto perché queste immagini usano il linguaggio della *comunicazione cifrata* che consente al pittore di giocare sul doppio livello di narrazione e metafora. Nel nostro caso, poi, la metafora è celata dietro un livello narrativo oserei dire ovvio e soprattutto ortodosso, valendosi di elementi altrimenti decifrabili solo attraverso un sapere "specialistico".

L'altra ragione è di ordine storico. Con la cessione di Cipro ai Turchi (1573), Venezia ottiene il rinnovo del privilegio di libero commercio già concessole da Solimano il Magnifico, e le relazioni fra l'impero ottomano e la Serenissima assumono l'aspetto di un vero e proprio accordo politico-commerciale che durerà fino agli anni venti del Seicento. La Repubblica si impegna perfino a non entrare a far parte di alcuna coalizione tessuta ai danni degli infedeli per evitare di turbare l'equilibrio faticosamente conquistato. L'alleanza

veneto-spagnola cessa di esistere – e così l'impegno della Serenissima a fianco della cristianità – e Venezia contratta la pace con il Turco grazie alla mediazione del re di Francia. Le fantasmagoriche costruzioni postelliane, per quanto discutibili, si fanno portatrici di un preciso ideale politico di *concordia e pace universale* che deve certamente riscuotere ampi consensi in una simile contingenza storica. Venezia non ha più alcun interesse a muovere le fila di una cattiva propaganda contro gli ottomani, anzi a questo punto – possiamo supporre – sente quasi la necessità di giustificare storicamente la sua posizione. Non potendo essere ammessa la sconfitta e la conseguente rinuncia della Serenissima di fronte al nemico per eccellenza, divenuto ormai una sorta di alleato, l'ideale di pace universale potrebbe aver funzionato quale nobile scusante per la Repubblica agli occhi dei suoi cittadini e del mondo intero⁹⁵.

Resta ora da chiarire un altro aspetto fondamentale: attraverso quali canali le idee di Postel possono essersi fatte strada all'interno della confraternita di San Rocco? Chi sono gli amici di Postel a Venezia? Esiste la possibilità di rintracciare qualche relazione fra questi ultimi e i confratelli della Scuola Grande?

Parte seconda.

Gli amici veneziani di Guillaume Postel e i confratelli della Scuola Grande di San Rocco

1. Sono ormai numerosi i contributi degli studiosi che, interrogandosi sulla figura di Postel, hanno messo a fuoco i punti cardine del complesso sistema teologico da lui architettato. Più rari e non sempre fortunati sono stati i tentativi di verificare se e in che termini il disegno teologico del francese abbia lasciato qualche traccia nel tessuto

culturale in cui egli ha operato, e in particolare a Venezia. E ancor più raramente si è cercato di ricostruire la trama delle relazioni personali del nostro teologo a Venezia, per chiarire se questi nella città dei Dogi è un uomo isolato, un folle capace di impressionare solo se stesso, o se al contrario gli si riserva una certa attenzione.

È vero, dei contatti di Guillaume con l'ambiente veneziano sappiamo poco o nulla: qualche nome di prestigio si affianca a una schiera di personaggi decisamente anonimi che sarebbe stato improbabile collegare a Postel senza i documenti di cui disponiamo.

Il lavoro di ricerca si complica ulteriormente quando, per ricostruire un'identità misteriosa, l'unica informazione di cui disponiamo è un nome e cognome privo di patronimico, data di nascita o luogo di residenza: in simili circostanze, il personaggio con cui Guillaume ha intessuto senza dubbio una profonda amicizia rimane avvolto nel mistero. È il caso di quell'Andrea Marcello cui Postel letteralmente affida il *Libro della divina ordinatione* "per comunicarlo con li Signori à chi tocca"⁹⁶. Possiamo supporre che il Marcello in questione sia un uomo colto e che molto probabilmente faccia parte di quella ristretta oligarchia che governa la Serenissima, se Guillaume confida in lui perché porti il suo messaggio a chi di dovere. Ma in quel momento a Venezia vivono numerosi personaggi con quello stesso nome, e molti di essi detengono cariche pubbliche, per cui la ricerca deve almeno per il momento arrestarsi.

Al di là del caso particolare, esiste la possibilità concreta di mettere un po' d'ordine nel caos delle frequentazioni veneziane di Guillaume Postel, partendo dal presupposto che alcune di esse non possono considerarsi episodiche e neppure casuali. Postel è autore di almeno settantatré opere a stampa e le amicizie più solide e durature le

ha instaurate da sempre con gli stampatori: si pensi al caso di Oporino a Basilea. A Venezia accade esattamente la stessa cosa.

2. Il primo soggiorno veneziano di Guillaume Postel (1537) significa dal nostro punto di vista l'incontro con Daniel Bomberg, fondatore della prima tipografia ebraica a Venezia⁹⁷.

Bomberg nasce a Anversa intorno al 1483 da un ricco mercante di nome Cornelius. Come spesso accade nelle famiglie della ricca borghesia, viene educato alle discipline umanistiche da maestri di alto livello, mentre il padre lo istruisce nell'arte della mercatura. Forse è proprio Cornelio a suggerire al figlio di avviare un'officina tipografica, e Venezia è una scelta quasi obbligata per questo tipo di imprese. Non sappiamo con precisione quando Daniel arrivi nella terra dei Dogi, né a quale anno risalga la prima opera da lui pubblicata.

Il 23 aprile 1515 Felice da Prato dell'ordine degli Eremitani di Sant'Agostino, "cum Daniel Bomberger flandrese"⁹⁸, presenta al Senato una richiesta di privilegio per la pubblicazione di alcune opere da lui tradotte dalla lingua ebraica in latino: questa è la prima testimonianza documentaria di cui siamo in possesso.

L'incontro con Felice da Prato rappresenta un momento fondamentale per Bomberg: il frate diviene il suo maestro, gli insegna la lingua dei profeti e lo incoraggia a specializzare la sua tipografia nella pubblicazione di testi in lingua ebraica.

Nel secondo decennio del XVI secolo, Venezia si mostra tollerante nei confronti dell'impresa di Daniel e concede senza troppa difficoltà, a lui e all'agostiniano, il privilegio richiesto. La questione si complica a dieci anni di distanza (1525) quando, scaduta la concessione, Bomberg inoltra una nuova supplica al Senato: ci vogliono un

anno di trattative e un tributo di ben cinquecento scudi perché il governo acconsenta nuovamente.

Intanto l'officina prospera e diviene il punto di riferimento della cultura ebraica in laguna: collaborano con Daniel il grande grammatico Elias Levita e l'esperto di liturgia siriana Teseo Ambrogio.

In quegli stessi anni Postel arriva a Venezia, e non ci meravigliamo se fra le numerose "imprese" culturali l'esperto di lingue orientali sia stato tanto attratto dalla stamperia del Bomberg. Qui devono arrivare manoscritti preziosi e rarissimi, senza contare il fatto che quell'*entourage* può offrire a Guillaume interessanti forme di collaborazione. Teseo Ambrogio, per esempio, gli procura un alfabeto copto e lo invita a Ferrara, dove risiede, per mostrargli il materiale di cui è in possesso. Con ogni probabilità, senza l'aiuto dell'Ambrogio la pubblicazione dell'*Alphabetum XII linguarum* sarebbe stata impossibile a una data tanto precoce (1538).

Gli orientamenti culturali di Postel coincidono perfettamente con quelli del Bomberg e della sua cerchia: fra i due nasce un'amicizia rimasta inalterata nel corso dei decenni, nonostante la distanza. Sarà Daniel a finanziare almeno in parte l'impresa del secondo viaggio in Oriente di Guillaume, commissionandogli l'acquisto di alcuni manoscritti per la sua stamperia.

Insomma, quella fra Bomberg e Postel è una frequentazione duratura, meditata e scelta, e ci obbliga a riflettere su una questione: per quanto ne sappiamo, le amicizie più strette di Postel hanno quasi sempre per protagonisti tipografi o librai – si pensi ancora al suo legame con Oporino, lo stampatore di Basilea.

Guillaume attribuisce alla stampa un ruolo fondamentale: è la più grande invenzione che dobbiamo alla Germania, è il mezzo attraverso cui

l'uomo dotto può diffondere il sapere senza spostarsi da un luogo all'altro; in un solo giorno la Parola viene impressa attraverso i caratteri e si moltiplica in migliaia di esemplari, raggiungendo uomini e terre lontanissime⁹⁹.

La conoscenza di tipografi o stampatori per uno scrittore, e Postel lo è a tutti gli effetti, non può essere considerato un fatto straordinario. Certo è che nel caso di Guillaume questo genere di frequentazioni va oltre il semplice rapporto professionale.

Quando ad esempio, nel 1555, Postel si presenta spontaneamente di fronte ai giudici del Sant'Uffizio di Venezia chiedendo spiegazioni circa l'iscrizione del suo nome e delle sue opere nel Catalogo dei Libri proibiti (1554-55), egli dichiara di alloggiare dal libraio Zan della Speranza a Santa Maria Formosa.

Qui si apre un altro capitolo mai indagato, visto che gli specialisti si limitano a riportare la notizia senza attribuirle un senso particolare. Se ci limitiamo a ciò che è già stato detto e scritto, Zan della Speranza suona alle nostre orecchie come un nome qualsiasi. Ma frugando tra le carte dell'Archivio di Stato di Venezia, scopriamo qualche notizia in più sull'ospite di Postel¹⁰⁰: è un francese e il suo vero nome è Jane Ferrier (probabile italianizzazione di Jean Ferrier), possiede un'officina tipografica in calle Longa e il figlio, tale "ser Piero francese", risulta venditore di libri al banco in Rialto nel 1567¹⁰¹.

Giovanni Francese – così è conosciuto in Italia – esordisce come editore nel 1534; potrebbe trattarsi dello stesso tipografo attivo a Ferrara nel 1539-40 per la pubblicazione della *Solenne entrata di Carlo V*, e a lui dobbiamo certamente l'edizione del 1543 dell'*Enchiridion* e i *Canones Concilii provincialis Coloniensis*, opere pubblicate per conto della diocesi di Colonia.

Il 2 ottobre 1571 il Tribunale del Sant'Uffizio di Venezia convoca per un interrogatorio messer Domenico Fossani, libraio al segno della Speranza. Gli inquisitori gli mostrano la lista dei libri ritrovati nella sua bottega, tra i quali deve evidentemente comparire un certo numero di opere proibite. Domenico precisa subito che quell'elenco non è stato sottoscritto da lui, ma dal suo ex socio Gasparo Albara. Il possesso di quei libri non può essere imputato a loro poiché entrambi li hanno trovati nell'officina, subentrando al vecchio proprietario: "Jo vi dirò messer Zuane della Speranza, il qual morse, lasciò la bottega à messer Gasparo et mi, cusì come stava"¹⁰².

Nel 1571 dunque Giovanni era morto e aveva passato il testimone, non si sa bene per quale meccanismo, a Domenico e Gasparo. Purtroppo non conosciamo i titoli dei libri proibiti ereditati dai due compari insieme all'officina: se un inventario è esistito, ormai non ve n'è più traccia. In ogni caso l'Inquisizione decide di assolvere gli stampatori a condizione che il fatto non si ripeta più.

Queste notizie chiariscono il motivo per cui Postel, ormai al suo ultimo soggiorno a Venezia, viene ospitato proprio da Zan della Speranza: quel tipografo è un suo connazionale, con lui può essere in contatto da tempo, o da lui può essere stato indirizzato.

Ricostruire la storia del segno della Speranza significa inoltre attribuire finalmente un nome a una serie di pubblicazioni altrimenti celate dietro un marchio.

3. Il fondo del Sant'Uffizio dell'Archivio di Stato di Venezia è uno dei più vasti in Italia, e non ha ancora smesso di svelare i suoi segreti.

Chi si è occupato di stampa del Cinquecento conosce a menadito le buste 14 e 156. A seguire la trascrizione delle disposizioni del Consiglio dei

Dieci in materia di stampa, i fascicoli raccolgono gli ordini di convocazione di tipografi, librai e editori trasgressori e i relativi interrogatori condotti dagli inquisitori. In alcuni casi si conservano anche gli inventari dei libri ritrovati nei magazzini o nelle botteghe.

In genere, i librai vengono obbligati a comparire perché possiedono opere proibite, e si disculpino quasi sempre affermando di non esserne al corrente: la loro è una mancanza d'attenzione, mai un deliberato atto di trasgressione. Così i giudici chiudono un occhio e i librai se la cavano con un'ammonizione o tutt'al più una multa.

Quando il reato si ripete, l'Inquisizione si fa più severa: lo stampatore deve riabilitarsi e viene obbligato a seguire le funzioni religiose nella parrocchia di appartenenza e a recitare preghiere e litanie per purificare la sua anima; dimostrato a tutti di essere un buon cristiano, viene in genere riammesso nella comunità dei benpensanti.

Per un commerciante di libri un processo al cospetto del Sant'Uffizio significa sostanzialmente una perdita economica: i libri proibiti gli vengono sequestrati e, a detta degli inquisitori, dati alle fiamme. Per quale motivo allora alcuni di essi rischiano comunque, acquistando partite di opere all'Indice?

Se ci limitiamo a dare per buone le risposte dei trasgressori, i libri proibiti trovati nelle botteghe sarebbero residui di magazzino. Quelle "opere indegne" stavano proprio per essere rispediti nei paesi di provenienza (Francia, Germania, Svizzera) e, se stampate a Venezia, si progettava di farne cartoni per ammortizzare la perdita economica. Di lì a qualche giorno, naturalmente.

Tutte spiegazioni assai improbabili, se mi è concesso.

Se i nostri mercanti scelgono di rischiare – la legge di mercato *docet* – esiste evidentemente una

concreta prospettiva di guadagno: la domanda di certi testi deve essere talmente elevata da far considerare l'acquisto un'operazione economicamente conveniente, nonostante il rischio economico, e non solo, che essa implica.

Forse è per questa ragione che le opere di Postel sono in commercio a Venezia fino agli anni Settanta: esse devono rappresentare ancora un investimento fruttuoso, esistendo evidentemente una domanda importante.

4. Il 22 agosto 1570 frate Felice da Vicenza, commissario dell'Inquisizione, e frate Costanzo, lettore dell'ordine di San Domenico, si presentano al cospetto del Sant'Uffizio riferendo di "esser statj [...] nel magazzino di messer Vincenzo Valgriso nel convento di s. Zuanepaulo esistente, et haver ritrovati li infrascrittj libri proibiti"¹⁰³.

Segue la trascrizione degli autori all'Indice ritrovati nel magazzino del tipografo, e tra i tanti "eretici" compare anche il nome di *Elia Pandocbeo*¹⁰⁴, noto pseudonimo di Postel.

Questi libri, gli ispettori non mancano di precisare, sono stati volontariamente nascosti dietro altre balle, e alcuni di essi falsamente titolati.

Il processo è deciso e il libraio viene obbligato a comparire lo stesso 22 agosto. Valgrisi sa come deve comportarsi per non provocare l'ira dei giudici: atteggiamento umile, risposte accondiscendenti e mai troppo puntuali, e un po' di sano *mea culpa*.

Del resto il tipografo non è nuovo a esperienze di questo tipo: nell'agosto del 1559, dopo una scomunica inclemente, viene convocato dal Tribunale insieme a altri librai, ed è costretto a fornire all'Inquisizione molte informazioni sulla sua attività e su quella di alcuni colleghi¹⁰⁵. Anche in questo caso il Valgrisi è sorpreso in possesso di opere proibite – stavolta però in quantità e varietà

imbarazzanti! – ma sembra che il Sant'Uffizio lo interroghi nuovamente con l'obiettivo preciso di conoscere i movimenti dell'arte degli stampatori.

L'officina al segno del Tau è già molto avviata all'epoca: Vincenzo esercita la professione di stampatore e venditore di libri da ventott'anni e possiede botteghe un po' ovunque in Italia (Venezia, Bologna, Macerata, Foligno, Recanati, Lanciano, Padova), e una filiale a Francoforte.

Se nel 1559 non si è adeguato prontamente all'Indice di Paolo IV, è per volere della corporazione, a governare la quale sono Tommaso Giunti – tenete a mente questo nome, ci torneremo – Marchio Sessa e Michele Tramezzino. Allora si tratta di scisma, obiettano i giudici: "Io non sapea che fosse scisma, né faceva per far scisma, ma per aiutarsi che non habiamo danno de li libri, et non per subtrahermi dala obedientia de la Santa Madre Chiesa, che quando havesse pensato per questo perder la gratia de Dio et dela Santa Chiesa li haria dati quanti libri ho al mondo"¹⁰⁶. Tanto più che a un certo punto il Valgrisi ha deciso di rigettare la posizione dei suoi colleghi: "Io ne son gramo et pentito avanti che hora, et saria contento di haver obedito dal principio sì come io feci del segno dela botega et cussì prometto per l'advenir esser più accorto et diligente"¹⁰⁷.

Sono trascorsi più di dieci anni quando, nel 1570, il libraio cade nuovamente nella morsa dell'Inquisizione. Non solo non ha mantenuto la promessa resa ai giudici nel '59, ma l'inventario stilato da frate Felice da Vicenza e frate Costanzo dimostra che la sua disobbedienza si è fatta più sfacciata: di Erasmo e Aretino, Vincenzo possiede quasi *l'opera omnia*, e sulla lista compaiono i nomi degli "eretici" più in voga (Brucioli, Melantone, Osiander, Carion, etc.).

Come si discolpa questa volta il Valgrisi? Quei libri li ha messi da parte prima che gli ispettori li

sequestrassero, "per mandarli in Alemagna, et perché li suoi figliuoli non li mettessero le mani sopra"¹⁰⁸. Che poi è la stessa ragione per cui li avrebbe falsamente titolati. Non ha mai avuto intenzione di venderli, anzi si è recato al Sant'Uffizio per chiedere l'assistenza di un teologo, con l'intenzione sincera di affidare a persona competente un'opportuna verifica. Ma sono tutti così infaffarati. Eppure c'è una lista di teologi a cui lo stampatore avrebbe potuto rivolgersi direttamente, obiettano i giudici: Valgrisi china il capo e ammette di aver peccato di negligenza.

L'atteggiamento passivo, si sa, premia di fronte a un'autorità che vuole solo dimostrare l'esercizio del controllo. Dopo sei interrogatori protrattisi fino al 12 settembre con tanto di testimonianze a favore¹⁰⁹, i giudici, previo consenso dell'autorità ecclesiastica, sono costretti a revocare l'ennesima scomunica del libraio: Vincenzo Valgrisi, come ha confermato pure Tommaso Rumon, pievano di San Giuliano, non è un eretico; ha peccato d'avarizia scegliendo di tenere con sé i libri per rispedirli in Germania o farne dei cartoni.

Si conclude così un altro processo-farsa.

5. "Item referiscono esser stati nel magazzino de messer Luca Zonta, et haver trovato tre casse de libri de diverse facultà così latine, come grece, hebre, caldee, et turche, nelle qual casse, et tra li quali libri *hanno trovato li infrascrittj libri, parte del Postello composti, et parte d'altri nelle casse sue, et diverse altre scritture et lettere famigliari scritte da diversi ad esso Postello* quali lettere sono appresso il Reverendo Padre Inquisitore et parte delli libri sono gl'infrascritti: Theodoro Bibliandro, Sebastian Mustero, Henrico Glareano, Guglielmo Postello, Alcorano di Maumetto, Joan Mustero, Paulo Fagio, Conrado Ghislerio, Paulo Frigio"¹¹⁰.

Anche i Giunti finiscono per essere travolti dall'ondata inquisitoria del 1570, e il brano menzionato si riferisce alla perquisizione dello stesso frate Felice da Vicenza e del suo collega frate Costanzo nel magazzino dei celebri stampatori.

Nel lontano 1477 Lucantonio il Vecchio di Giunta Giunti abbandona Firenze, sua città natale, per avviare insieme al fratello Bernardo una nuova officina editoriale a Venezia. L'impresa gli riesce egregiamente, visto che in breve tempo i Giunti si qualificano come gli stampatori più importanti della Repubblica, insieme agli imbattuti Manuzio e a Giolito de' Ferrari.

L'attività editoriale dei Giunti di Venezia si distingue nettamente da quella del ramo fiorentino: Lucantonio si specializza nella produzione di testi religiosi in volgare e libri liturgici per il clero, editi in veste molto curata e spesso arricchita di stampe; il fratello Filippo, direttore della casa madre fiorentina, punta invece su una letteratura di stampo umanistico. A richiedere questa diversificazione è molto probabilmente la tipologia dei mercati ai quali i librai si rivolgono: Venezia città di mercanti, Firenze patria di insigni letterati. Senza contare il fatto che in laguna nessuno avrebbe mai osato sfidare i Manuzio, specialisti assoluti del settore delle *humanae litterae*.

Alla morte di Lucantonio il Vecchio (3 aprile 1538), l'azienda passa ai figli Tommaso e Giovan Maria, conservando nella sottoscrizione editoriale il nome del fondatore dell'impresa - "Presso gli eredi di Lucantonio Giunti" o più semplicemente "Presso i Giunti".

Nel suo testamento Tommaso racconta l'amore e la devozione che anima i due fratelli nella conduzione della ditta di famiglia: grazie alla loro tenacia e all'onestà di cui si dichiarano strenui difensori, essi sono riusciti a superare momenti di gravissima difficoltà, dall'improvvisa pretesa di

restituzione di un prestito che li ha gettati sul lastrico nel 1553, all'incendio della tipografia nel 1557.

Entrambi si sono perfettamente inseriti nel contesto veneziano. Tommaso ha abbracciato la causa dell'Arte Universale della Stampa, facendosi portavoce delle difficoltà oggettive dei librai all'avvento delle restrizioni imposte dall'Inquisizione. Quando, con la parte del 18 luglio 1548, il Consiglio dei Dieci ordina a tutti i possessori di libri proibiti di consegnare il materiale contrario alla fede cattolica in un termine massimo di otto giorni, Tommaso presenta una supplica a nome di tutti i librai: l'Arte richiede spiegazioni ulteriori circa il provvedimento e ne sottolinea anche la pericolosità etica, giacché la censura equivale a un'autentica minaccia per la cultura. Si intende forse depennare dal patrimonio intellettuale tutti quegli scritti antichi, opera di autori non cristiani, che hanno costituito e costituiscono la base del sapere moderno?

Una vicenda simile si svolge a qualche anno di distanza, e precisamente nel 1555, all'indomani della promulgazione del primo Indice veneziano. La supplica dell'Arte (7 marzo 1555) si fa più precisa: se la stampa dovesse attenersi alle disposizioni del Sant'Uffizio, centinaia di persone perderebbero ogni mezzo di sostentamento. Se la Chiesa ha accettato Luciano per millequattrocento anni, cosa hanno ora di tanto disdicevole i suoi scritti? Perché condannare in massa le opere di autori d'oltralpe anche quando trattano di medicina, giurisprudenza o questioni linguistiche?

L'apertura intellettuale di Tommaso, che certamente condivide, abbraccia e forse promuove le posizioni della corporazione di cui si fa portavoce, non viene contraddetta dalle sue frequentazioni personali. Egli è infatti un altro degli amici veneziani di Guillaume Postel, insieme al fratello

Gian Maria. Quest'ultimo è anche uno dei fondatori dell'Ospedaletto di San Zanipolo, e lo dirige negli stessi anni in cui Guillaume vi opera in qualità di sacerdote.

Ne *L'histoire de la première immutation qui est du rené Cain* (1552), Postel racconta di un terribile malessere che lo coglie in Francia, a pochi giorni dal suo ritorno dall'Oriente. Preoccupato di essere in fin di vita, compila una specie di testamento spirituale, riconoscendo la propria superbia e i propri peccati. Si raccomanda inoltre affinché Tommaso Giunti, suo fedele amico, o suo fratello Gian Maria ricevano la restituzione di una somma di denaro con la quale egli avrebbe dovuto acquistare libri per loro conto:

il est contrainct de manifester à tout le monde par lettres pour executer son testament escriptes à Thomas Giunta ou à son frère a Venise que les livres qu'il avoit apportés pour amplifier sa gloire en Occident havoient esté pour la pluspart, partie à personnes privées, partie aux eglises desrobés, et pour autant par testament ordonne que 32 escus soient rendus aux dicts Giunta pour argent presté sur les dicts livres, à celle fin que ayant receu ses derniers, il renvoye en Orient les dicts livres pour estre restitués à qui il sont¹¹¹.

I libri che Postel ha consegnato ai Giunti di ritorno dal suo viaggio non li aveva acquistati, ma erano stati per la maggior parte rubati. Per questo supplica i fratelli di restituirli ai legittimi proprietari, dietro rimborso dei trentadue scudi ricevuti.

Nell'agosto del 1553 Postel è ancora ospite in casa Giunti e da quel luogo invia una lettera al teologo Caspar Schwenkfeld. Ciò dimostra che dopo quello spiacevole episodio Guillaume ha saldato il debito e mantenuto ottimi rapporti con Tommaso e Gian Maria – i due fratelli dividono la stessa abitazione in contrada di San Giuliano.

Questo è l'ultimo contatto documentato fra i Giunti e Postel per quegli anni.

Si arriva dunque al 1570 con la perquisizione di Felice da Vicenza e di Costanzo: i frati, lo ricordiamo, sostengono di aver rinvenuto nei magazzini dei Giunti tre casse piene di libri appartenuti a Guillaume e in parte composti da lui stesso; e, fatto più grave, "diverse scritture et lettere famigliari scritte da diversi ad esso Postello"¹¹². Ora è tutto nelle mani del Reverendo Inquisitore.

A quella data Tommaso è morto da quattro anni e ha lasciato la direzione della casa editrice a Lucantonio II, figlio di Gian Maria.

Possiamo solo presumere che Lucantonio sia stato convocato e interrogato dal Sant'Uffizio in qualità di titolare della tipografia: di documenti non vi è più traccia.

A un anno di distanza, e precisamente il 27 settembre 1571, l'Inquisizione manda a chiamare Bernardino Mazonin, vecchio agente dei Giunti in Venezia. Nel magazzino dei librai presso il monastero di San Giorgio Maggiore, sono stati ritrovati ancora "dui forcieri de libri del Postello". Come sono arrivati lì? "Io credo che nel partir che fece il Postello da Padoa li lasciasse in salvo a messer Thomaso Zonta, et che nel partir dalla casa vecchia dove lui stava portasse quelli forcieri in salvo nel magazen de S. Zorzi"¹¹³. Chiarito, dunque, il mistero: dopo aver lasciato Padova (1554), Postel si stabilisce a Venezia in casa Giunti – si tratta forse dello stesso soggiorno confermato dalla lettera al teologo Schwenckfeld. Ma di nuovo in viaggio, diretto questa volta a Vienna alla corte di Ferdinando I, affida i suoi libri e le sue scritture personali all'amico Tommaso che, almeno secondo la versione del Mazonin, decide di depositarli nel magazzino di San Giorgio.

La vicenda pare concludersi nuovamente senza alcuna conseguenza per la celebre tipografia.

5. I testamenti, si sa, costituiscono una preziosa fonte di informazione, e quello di Tommaso Giunti non fa eccezione da questo punto di vista.

Tommaso, sano di corpo e di mente, scrive *manu propria* le sue ultime volontà in data 27 luglio 1564¹¹⁴. Il testamento viene regolarmente roborato e pubblicato il 30 aprile 1566 dal notaio Angelo Canal.

Dopo le consuete formule introduttive, il documento si apre con una ricostruzione a grandi linee della storia familiare dei Giunti di Venezia. Tommaso racconta: "Jo son nato in questa città de Venetia adì 6 marzo 1494, secondo che ho trovato scripto de man de mio padre. Et detto messer Luchantonio mio padre, nacque in Fiorenza l'anno 1457, secondo che ho trovato scripto per sue memorie, et di poi venne ad habitare in questa città de Venetia, l'anno 1477, dove ha sempre tenuto casa, et negocij, de libreria et stamparia, et finalmente qui morse adì 3 aprile 1538. Et madonna Francesca da Cepperello da Fiorenza mia madre doppo habitata longamente in questa città con detto mio padre volse andar a morir a Fiorenza, dove morse adì 3 agosto 1539"¹¹⁵.

Tommaso desidera essere sepolto nell'arca di famiglia posta nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Lascia al fratello il compito di stabilire un'adeguata somma di denaro per le esequie, purché si tratti di una spesa contenuta. Seguono le consuete elemosine di cui sono beneficiari il convento dei Santi Giovanni e Paolo, l'Ospedaletto, l'Ospedale degli Incurabili, quello della Pietà e quello delle Convertite. Tommaso non dimentica neppure la "sua" Scuola di San Marco, di cui è stato Guardian Grande nel 1550¹¹⁶, e il monastero di Santa Maria dell'Orazione a Malamocco, disponendo inoltre un cospicuo fondo di quattrocento ducati "per maridar donzelle numero vinti de bona vita et fama [...]" e incaricando della faccenda il

fratello Gian Maria, il nipote Lucantonio e dopo di lui i suoi eredi¹¹⁷.

Tommaso elenca quindi i beni di famiglia e gli investimenti patrimoniali. Scopriamo così che i Giunti non sono solo stampatori o venditori di libri, ma veri e propri mercanti, e come ogni mercante che si rispetti possiedono varie società d'affari:

Et havemo anchora un cavedal de ducati doimilia incirca, e più li utili che seguiranno alla giornata in una bottega de zambelotti, sciamiti, e ormesini et altre merze, posta *in spiciaria al segnal dei 3 Re*, in compagnia de messer *Benedetto de Pichi* et messer *Zuan Piero Mazoleni*, amministrata da *Thomaso Tasca*¹¹⁸.

Non si fanno affari con persone di cui non ci si fida ciecamente: è la regola fondamentale per il mercante saggio. La fiducia nasce da una conoscenza profonda, dal rispetto reciproco e da un rapporto che si è potuto mettere alla prova in diverse occasioni.

La Scuola Grande di San Rocco vanta tra i suoi confratelli un numero limitato ma significativo di presenze "colte": su quattrocentodieci nominativi di cui si segnala la professione, ventuno sono i dottori in legge, sette i notai, nove gli stampatori, e c'è anche un medico. La classe lavorativa che conta il maggior numero di iscritti è rappresentata da commercianti e artigiani del settore tessile. Dei settecentoquaranta confratelli privi di qualifica professionale molti non hanno bisogno di una specifica, appartenendo a famiglie celebri per la loro carriera nell'arte della mercatura.

Ora, Tommaso ha investito un capitale di duemila ducati in società con Benedetto de' Pichi e Zuan Piero Mazzoleni in una partita di "zambelotti, sciamiti e ormesini et altre merze" in deposito

presso la spezieria ai Tre Re. E ancora: nel 1567 Gian Maria Giunti, a nome suo e del figlio Lucantonio II, giunge a un compromesso con gli stessi Benedetto de' Pichi, Zuan Piero Mazzoleni e il mercante Iacopo Cassinis "in materia computorum, rerum et negociorum Syriae"¹¹⁹. Il caso vuole che i soci dei Giunti siano tutti legati alla confraternita di San Rocco.

Nicolò spicer ai Tre Re, degano nel 1562, deve essere il proprietario della bottega in cui si custodisce la partita di merci amministrata da Tommaso Tasca¹²⁰.

Anche i Tasca sono confratelli di governo in San Rocco: vi compaiono un certo Marco di Piero dalla seda, degano nel 1559, sindaco nel 1560 e degano di mezz'anno nel 1565, e Belisario, degano nel 1593.

Da una rapida ricognizione sul Tassini¹²¹ scopriamo qualche notizia in più su questa famiglia. I Tasca sono mercanti e provengono da Bergamo, come quasi tutti i seguaci del santo di Montpellier. Alessandro, padre del nostro Tommaso, avvia una bottega di "zambelotti" all'insegna dell'Albero d'oro in Merzaria di San Bartolomeo. Abitano nei pressi della chiesa di San Salvador, dove hanno anche l'arca di famiglia. L'albero genealogico non menziona alcun Marco, né un Belisario, ma questo accade spesso per i personaggi che non hanno lasciato di sé una memoria tangibile; è sufficiente che il loro testamento sia andato smarrito per impedire al compilatore di rinvenire anche solo una traccia della loro esistenza.

Ma veniamo agli altri.

Il nome di Zuan Piero Mazzoleni ci porta immediatamente a Tintoretto: nel 1566, in qualità di Guardiano della Scuola del Santissimo Sacramento di San Cassiano, egli commissiona a Jacopo il *Cristo risorto con San Cassiano e Santa Cecilia* per l'altare maggiore della chiesa¹²². Non solo: il

socio di Tommaso, Gian Maria e Lucantonio Giunta vanta due presenze di ruolo in seno alla confraternita di San Rocco – è degano nel 1565 e siede in Zonta nel 1568.

Zuan Piero deve essere in ottimi rapporti con Cristoforo Gozi che, ripercorrendo le orme del Mazzoleni, giunge alla nomina di Guardian del Sacramento in San Cassiano nel 1568, e affida al Tintoretto la decorazione del presbiterio con la celebre *Crocifissione* e la *Discesa al Limbo*¹²³. Può essere stato proprio il Mazzoleni a introdurlo a San Rocco, e Cristoforo deve aver suscitato l'invidia di Zuan Piero per una carriera assai prestigiosa – il Gozi conta ben undici presenze tra il 1573 e il 1596, anche se non raggiunge mai il guardiano.

Benedetto de' Pichi proviene da una famiglia di mercanti di origini milanesi, trapiantata a Venezia dal 1259. Il suo legame con la Scuola Grande è forse il più interessante: la sorella Marina sposa l'avvocato Alvise da Noal.

Su Alvise, il Tassini¹²⁴ ci fornisce preziose informazioni: della famiglia Anovale o Noale, dall'omonimo castello nella Marca Trevigiana, egli si trasferisce a Venezia nel 1497. È un avvocato, un "oratore di grido" e esercita la carica di fiscale per la Signoria. Dal 1529 abita a Santa Maria Zobenigo, ma per la sepoltura della sua famiglia edifica un altare dedicato a San Biagio "nella chiesa di Murano" (*sic*)¹²⁵: in quell'arca che all'epoca del Tassini si trovava alla Salute seppellisce suo figlio Francesco Maria, nato dal primo matrimonio con Catalusia Pin e morto non ancora sedicenne. Nel 1546 su esortazione della città di Treviso, dove Alvise è iscritto al Consiglio dei Nobili, il doge Francesco Donà lo proclama Cavaliere.

Ma passiamo all'aspetto più interessante per il nostro discorso: Alvise Noal è anche confratello di San Rocco e "dottore" di Scuola, conta ben sette

presenze tra il 1533 e il 1545, e ricopre la carica di Guardian Grande nel 1534. La confraternita richiede la sua consulenza legale il 3 gennaio 1538, quando i francescani di Santa Maria Gloriosa dei Frari pretendono l'abbattimento del campanile della chiesa di San Rocco, che in virtù di un vecchio accordo i seguaci del santo di Montpellier non avrebbero dovuto edificare. Il 31 dicembre 1537 il Consiglio dei Dieci nomina un arbitro imparziale per tentare di comporre la decennale lite fra la Scuola e i frati dell'attiguo convento. Il Capitolo Generale, su proposta del Guardian Grande Angelo Mazza, si preoccupa di eleggere tre agenti da affiancare a Tommaso Contarini – l'arbitro appunto – con il preciso compito di sostenere le ragioni della confraternita. Ogni azione degli agenti deve però ricevere l'approvazione dei dottori di Scuola, uno dei quali è appunto il nostro Alvise. Nel 1540 il Noal viene eletto agente plenipotenziario per la trattativa con i Frari, insieme a Girolamo di Giganti (sostituito da Melio Cortona al momento della sua elezione al Guardianato) e Vincenzo Trincavella. Grazie alla mediazione di Alvise e degli altri agenti, si stipula l'accordo del 30 agosto 1540 che mette a tacere la lite con il convento almeno per qualche anno.

Alvise da Noal è una figura molto importante all'interno della Scuola, appartenendo a quel gruppo omogeneo di confratelli che Maria Elena Massimi identifica come "il partito dell'ospedale"¹²⁶. Egli è inoltre uno degli esponenti dell'*élite* colta e si interessa anche di letteratura. Conosce Alvise Cynthio Fabrizi, l'autore dei *Proverbi*, opera celebre perché passata alla storia come il primo caso di censura della stampa a Venezia. Alvise ne possiede una copia che gli è stata regalata dallo stesso Fabrizi, confratello di San Rocco¹²⁷.

I rapporti d'affari fra Benedetto de' Pichi e i Giunti devono continuare per molto tempo: quando

il socio di Tommaso, Zuan Maria e Lucantonio II muore, nel 1578, l'ultimo testamento, stilato *manu propria* il 9 giugno di quello stesso anno, non è ancora stato roborato. Per l'autentica del documento, la procedura esige il riconoscimento della grafia del testatore ad opera di coloro che hanno familiarità con essa: il primo testimone chiamato in causa è Lucantonio II. In calce al testamento leggiamo: "Essendo ricercato Io Lucantonio Zonta fo de messer Zuan Maria per li Clarissimi Signori Sopragastaldi et Cancellieri Inferiori se conosco la oltra scritta lettera dico per mio giuramento quella per la cognitione che Io ho iuditio essere per mano del quondam messer Benetto di Pichj *per habere diverse scritte e sottoscrizioni di sua mano apresso di me*"¹²⁸.

6. Ma i legami fra la Scuola Grande di San Rocco e i Giunti non finiscono qui.

Di Gian Maria non sappiamo ancora molto: alla morte di Lucantonio il Vecchio, dirige con il fratello Tommaso l'officina tipografica, occupandosi con ogni probabilità dell'amministrazione dell'azienda.

Come abbiamo già accennato, egli è uno dei fondatori dell'Ospedale di San Zanipolo. Anche a lui dunque Postel deve riferirsi quando, in un passo di *Prime nove del altro mondo*, racconta della fondazione dell'ospedale a opera di "una compagnia d'huomini da bene et di alquante donne", che su invito di madre Zuana decide di utilizzare alcuni ambienti del convento dei Santi Giovanni e Paolo per accogliere mendicanti, malati e persone bisognose¹²⁹.

Il testamento del Giunti, compilato in data 2 giugno 1569, si rivela per noi fonte preziosissima¹³⁰. Innanzitutto Zuan Maria esordisce definendosi "mercante de Venetia", non stampatore o libraio. Dichiara quindi di aver convocato presso

la propria abitazione in Santa Trinita il notaio Angelo Canal per poter "ordinar le cose mie acciò doppo la mia morte vadino sì come desidero", e le sue condizioni di salute glielo impongono, trovandosi "del corpo al presente agravado et nel letto". Nomina suoi commissari i figli Lucantonio e Camillo monsignore, "et messer Zuan Vincenzo Stella mio cugnado amorevolissimo"¹³¹.

Gian Maria è sposato a Maria di Alvise Stella, morta prima di lui, e per questo non menzionata come beneficiaria nel testamento. Da quel matrimonio nasce Lucantonio II, erede universale del padre e dello zio Tommaso, e nuovo direttore della tipografia.

La famiglia Stella, originaria del bergamasco, si dedica alla mercatura e compare tra i confratelli di San Rocco. Ma non ci aspettavamo tanto: un Zuan Vincenzo Stella ricopre la carica di Guardian Grande nel 1587, a pochi anni dalla conclusione delle *Storie di Maria* di Tintoretto per la sala terrena.

La sua carriera fra i banchi della confraternita è piuttosto anomala: egli esordisce come degano nel 1541, scompare per più di trent'anni dalle cariche, per fare di nuovo capolino in Zonta nel 1572; accede quindi al Guardianato dopo quindici anni di assenza, e siede di nuovo in Zonta nel 1589.

Anche suo padre Alvise milita tra i seguaci del santo di Montpellier, e fa parte della vecchia guardia: è degano nel 1509 e nel 1515, in Zonta nel '33 e nel '37, e viene nominato vicario nel 1540.

Se abbiamo un po' di familiarità con l'organizzazione e il funzionamento delle scuole veneziane, sapremo certamente che non far parte degli organi di governo non significa non essere confratelli. Ma quale merito particolare può avere Zuan Vincenzo per guadagnarsi la nomina di Guardian Grande nel 1587? Accedere a quella carica significa

quantomeno aver conquistato la stima e il plauso di un nutrito gruppo di sostenitori.

La notizia di una parentela diretta tra i Giunti e gli Stella – e che parentela: Lucantonio II, direttore della tipografia giuntina, processato dal Sant'Uffizio perché conserva nei suoi magazzini scritti vari e oggetti personali di Postel, è il nipote del Guardian Grande di San Rocco del 1587 – è così importante da meritare una verifica ulteriore. Non ci resta che sperare nel testamento di Zuan Vincenzo.

7. La fortuna ci assiste e tra le carte del notaio Secco rinveniamo le ultime volontà del nostro Zuan Vincenzo di Alvise Stella¹³².

Sano di mente e di corpo, egli compila il testamento *manu propria* in data 21 marzo 1591, e il documento rivela una certa ricercatezza di linguaggio tipica del mercante colto. Zuan Vincenzo è molto ricco: possiede una raffineria di zucchero, da cui proviene la maggior parte delle sue entrate, e si dedica al commercio. Per dare misura del suo patrimonio, si tenga presente che egli dispone per la figlia illegittima Albeta una dote di diecimila ducati¹³³. Abita nella contrada di San Cassiano e in quella stessa chiesa possiede l'arca di famiglia. Dei suoi beni mobili e immobili non si preoccupa di fare una descrizione accurata, affidandone la gestione ai suoi commissari: l'amatissima consorte Caterina, alla quale restituisce per intero la sua dote e il corredo, e i figli Zuan Battista, Lodovico e Alvise (quest'ultimo a partire dal compimento del veniquattresimo anno di età), eredi universali di tutto il suo patrimonio. In cuor suo, avrebbe nominato commissari anche i fratelli Zuan Piero e Marc'Antonio, e i cari generi Lorenzo Zanoli, Orazio Giesio e Francesco Andrici, ma ha preferito risparmiar loro ogni seccatura.

Per le esequie, vuole che il suo corpo "sia vestito della fraterna de messer San Rocho et dala

sua scola acompagnato"¹³⁴. Per ogni confratello che parteciperà ai funerali e scorterà la salma, dispone un lascito di dodici soldi, mentre per la Scuola prevede un rimborso spese di venti ducati.

La morte deve averlo colto di sorpresa poco prima del novembre 1592, se a quella data Zuan Vincenzo non ha ancora consegnato il testamento nelle mani di un notaio per le solite procedure. Dunque, affinché le sue volontà acquistino valore legale, è necessaria la consueta autentica dell'autografia. E di nuovo leggiamo in calce al fascicolo: "Adì 26 novembre 1592. Io Lucantonio Zonta con mio giuramento affermo la scrittura nella presente cedula esser di mano del *quondam* messer Zuan Vincenzo Stella *mio barba* et questo *per la molta pratica che ho per haverlo visto diverse volte in scrivere*"¹³⁵.

Lucantonio II è cresciuto nella ditta di famiglia, ha assistito al tracollo finanziario del 1553 e all'incendio della stamperia del 1557. Per questo si muove con prudenza nel campo degli affari e decide di mettersi al riparo da eventuali passi falsi investendo il proprio capitale in proprietà fondiarie e beni immobili in città.

Egli è il primo grande mercante della famiglia Giunti: se già Tommaso e Gian Maria hanno compreso che l'editoria è un'attività redditizia, ma in quel contesto storico incapace di assorbire grandi capitali di reinvestimento, Lucantonio fa di questa consapevolezza una spinta verso nuove direzioni. Si dedica al commercio nei settori più disparati, e alla consueta produzione e allo smercio di libri affianca il traffico di carta, stoffe, armi, vini e spezie. Ma non si limita al mercato italiano, come i suoi predecessori: i suoi agenti e collaboratori risiedono in Francia, nella penisola iberica, in Polonia e in Oriente. Lo zio Zuan Vincenzo Stella deve averlo certamente incoraggiato e sostenuto in tal senso, suggerendogli probabilmente di avviare una

raffineria di zucchero, proprio come ha fatto lui. In effetti Lucantonio si specializza proprio in questo settore: lavorare il prodotto grezzo, rendendolo immediatamente disponibile sul mercato per accrescere enormemente le possibilità di guadagno.

Abbiamo già accennato alle società d'affari che Lucantonio II e suo padre Gian Maria stringono con alcuni personaggi legati a San Rocco. Un nuovo accordo per i traffici commerciali in Siria si consolida negli anni Settanta e i protagonisti sono sempre gli stessi: Benedetto de' Pichi, Tommaso Tasca e Cesaro Mazzoleni, figlio di Zuan Piero. La società si scioglie nel 1578 previo arbitrato di Bartolomeo Giavarina e Francesco della Seta.

Cesaro Mazzoleni – la specifica è d'obbligo – è dunque il cognato di Lucantonio II e milita come il padre tra le fila dei seguaci di San Rocco, assumendo la carica di Guardian da matin nel 1573¹³⁶.

Che dire di Giavarina? Bartolomeo proviene al solito da un'altra famiglia originaria di Bergamo ed è senza dubbio un personaggio di primo piano a San Rocco, come dimostra la sua carriera tra i banchi di governo della confraternita. Le sue presenze, sedici di numero, coprono un arco cronologico molto interessante: dal 1559 al 1599, con la punta del Guardianato nel 1579.

C'è ancora un'altra occasione in cui Lucantonio entra direttamente in contatto con la Scuola di San Rocco, e ovviamente per questioni d'affari. In un atto di vendita stilato dal notaio Antonio Callegarini in data 9 agosto 1581, Bartolomeo Cavalli *quondam* Francesco, cittadino veneto, residente nella parrocchia di San Stae, cede al mercante Lucantonio "proprietatem terrae et casae cohoptam et discohoptam. Quae namque proprietas est una Domus magna [...] posita [...] in hac civitate Venetiarum in confinio Sancti Eustachii prefato,

super Canale maius, iuxta suos quoscunque confines [...] pro pretio [...] ducatorum quindecim millium ad L. 6 s. 4 pro quolibet ducato [...]"¹³⁷. Il venditore e l'acquirente concordano in ultimo le modalità di pagamento.

I Cavalli, originari di Bergamo, sono tintori di grana, e acquistano il palazzo sul Canal Grande da un'altra celebre famiglia di San Rocco che lo aveva fatto edificare: i Cuccina. La loro presenza tra i banchi di governo della confraternita è piuttosto fitta e copre un arco cronologico quasi secolare (dal 1508 al 1595). Il nostro Bartolomeo esordisce con la carica di degano nel 1565, diventa vicario nel 1566 e siede in Zonta nel '68, '70, '72 e '74. Zuan Alvise Stella conosce sicuramente Bartolomeo – sono in Zonta insieme nel 1572 – e potrebbe perfino aver fatto da tramite per l'acquisto del palazzo.

Nella nuova residenza a San Stae, Lucantonio trasferisce tutti i suoi affari: il palazzo che fu dei Cuccina e poi dei Cavalli (oggi Palazzo Foscarini-Giovannelli) diventa così la sede della stamperia Giunti. Siamo a pochi passi dalla Scuola Grande di San Rocco.

8. La produzione editoriale dei Giunti di Venezia sotto la direzione di Lucantonio II comprende anche le opere di Galeno curate e commentate dal celebre medico Vettore Trincavella.

Di origini toscane, Vettore nasce a Venezia nel 1491 da Bernardo e Orsa. Studia dialettica a Padova, e si specializza in filosofia e medicina all'università di Bologna, dove consegue la laurea. È un fine conoscitore della lingua greca e un grande appassionato di letteratura antica, tanto che "per compiacere al letterario suo genio, raccolse Libri quanti poté mai, e specialmente di Autori greci, verso de' quali si dichiarava parzialissimo"¹³⁸.

Vettore si dedica per tutta la vita alla riedizione dei fondamenti della medicina, assecondando l'orientamento per cui la cultura greca è da considerare madre di questa scienza. Le edizioni di Galeno, Temistio e Giovanni il Grammatico di cui si dispone all'epoca sono piene di errori e di imperfezioni: per questo forse la maggior parte dei suoi colleghi si ostina a prediligere Avicenna o Averroè, e di qui la scelta di dedicarsi all'impresa di restituire ai testi greci la purezza linguistica originaria.

Nel Collegio dei Medici, Vettore diventa presto una personalità di rilievo: consigliere e sindaco generale in diverse occasioni, difende a viva voce i privilegi della sua categoria e gli statuti che regolano lo stesso Collegio.

Il suo legame con la Scuola Grande di San Rocco è indiretto, ma molto forte: Vettore è fratello di Vincenzo Trincavella, campione di presenze tra i banchi di governo della confraternita. Vincenzo ricopre diciannove cariche tra il 1521 e il 1567, e accede al Guardianato in due occasioni, nel 1543 e nel 1553.

Nel testamento¹³⁹, Vettore ci parla del suo legame con il fratello, un legame fatto di profonda stima e sintonia di pensiero, tanto che egli si rivolge ai figli Felicità, Orsa, Gianfrancesco e Bernardo pregandoli di tenere verso lo zio Vincenzo la stessa considerazione che hanno sempre avuto nei confronti del padre. Vettore lascia a Vincenzo il compito di vegliare sulle loro vite¹⁴⁰: nel caso in cui i suoi figli abbandonino il viver sano e onesto, "voglio che lui li possi astrenzer anche giudicialmente senza exception niuna, che lor ben sa l'amor, l'unione e la pace che è sta' tra noi e se lui sempre si ha portato verso di loro non come barba, ma come amatissimo padre"¹⁴¹.

Maria Elena Massimi ritiene probabile che fra i principali ideatori e sostenitori del progetto

dell'ospedale, con sede nella Scoletta, possa esserci proprio Vincenzo Trincavella, su consiglio e sollecitazione del fratello medico¹⁴². Dal canto mio, non solo condivido l'ipotesi della Massimi, ma vorrei anche alimentarla di una possibilità ulteriore.

Resasi vacante da qualche anno la cattedra di filosofia dell'università di Padova, nel novembre del 1551 il Senato della Repubblica decide di conferire l'incarico a Vettore Trincavella, che allo *Studium* continua a insegnare fino alla sua morte (1563), "non però senza estremo rammarico, togliendo alla Città di Venezia *l'unico rifugio de' poveri infermi, e degl'infermi per avventura i più disperati*"¹⁴³.

Sappiamo per certo che Postel soggiorna a Padova tra il 1553 e il 1554: la notizia arriva direttamente da Domingo di Gatzelu, ambasciatore di Ferdinando I, che inviando una missiva al suo re, in data 13 settembre 1554, lo informa del recente arrivo di Postel a Venezia da Padova, dove ha insegnato "le lettere". E aggiunge: "ho appreso dai suoi studenti che ha sempre parlato bene di Vostra Maestà"¹⁴⁴.

Dunque il Trincavella e Postel sono colleghi allo *Studium*, entrambi insegnano materie umanistiche e devono avere molti argomenti di cui discutere. Anche Guillaume è un fine conoscitore della lingua greca e ama gli autori antichi con una particolare predilezione per Galeno, proprio come il nostro Vettore. Forse non è un caso che in tarda età il Trincavella decida di dedicarsi allo studio della lingua ebraica che Postel ritiene il primo e unico idioma del genere umano da cui si sarebbero originate tutte le altre lingue. Conoscere l'ebraico significa inoltre per il teologo la possibilità di accedere ai segreti degli antichi libri sacri, di scoprire il senso profondo delle Scritture.

Che Vettore Trincavella simpatizzi per le correnti della riforma cattolica è praticamente fuor di

dubbio: egli dedica a Gasparo Contarini la traduzione di *Themistii Opera cum Alexandri Aphrodisiensis Libris de Anima, et Fato* (Venezia, Eredi di Aldo Manuzio, 1534), e quella di *Joannis Grammatici Ex. Comment. In Aristotelis IV Libros de Naturali Auscultatione* (Venezia, Bartolomeo Zanetti, 1535).

Di Temistio, Postel è un esperto: intorno al 1530, mentre si dedica allo studio delle lingue orientali presso il Collège de Sainte Barbe, conosce un gruppo di nobiluomini portoghesi che gli offrono una cattedra a Lisbona, e lavora per uno dei suoi professori, Jean Gelidius. Per suo conto, traduce dal greco al latino il commento di Temistio su Aristotele, ed è grazie alla collaborazione di Guillaume che Gelidius tiene una serie di letture pubbliche su quest'opera.

I biografi contemporanei non mancano mai di puntualizzare che Postel non è solo un grande linguista. Egli viene spesso lodato per l'assoluta padronanza delle materie filosofiche e della matematica, ma si interessa anche di medicina, disciplina in cui si è diplomato nel suo periodo di permanenza a Sainte Barbe.

Che Guillaume e Vettore si siano conosciuti a Padova è più che probabile e visto gli interessi comuni devono pure essersi piaciuti. Certo, non abbiamo prove documentarie che ne dimostrino la frequentazione quotidiana, o la condivisione di un orientamento spiritual-religioso. Ma, in fondo, prove simili potrebbero esistere?

9. Si direbbe proprio che non manchi nulla. Eppure c'è un altro luogo dove molti confratelli di San Rocco e i Giunti, che come abbiamo visto costituiscono il più probabile *trait d'union* fra la Scuola e Postel, si sono certamente conosciuti e frequentati assiduamente e a lungo: la Scuola di Santa Maria della Misericordia e San Cristoforo dei Mercanti¹⁴⁵.

Nata nel lontano 1261 presso la chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, la Scuola dei Mercanti entra nel novero di quella miriade di confraternite di devozione, arti o mestieri – e quest'ultima è naturalmente la tipologia specifica cui appartiene – comunemente conosciute a Venezia con il nome di "scuole piccole". Pur non avendo mai raggiunto lo statuto di Scuola grande, essa presenta una struttura e un'organigramma più articolati rispetto alle scuole piccole tradizionali, che possiamo ricostruire nel dettaglio grazie ai registri dei confratelli di governo ancora esistenti presso l'Archivio di Stato di Venezia¹⁴⁶. A capo della confraternita è un governatore, seguito da un vicario e da un cancelliere che suppongo corrisponda al solito scrivano. Ci sono poi due sindaci l'anno a partire dal 1563, due *defensori*¹⁴⁷ (solo per il periodo 1570-1599), due *degani* di mezz'anno, dieci *degani* in carica per l'intero anno, e ancora una *zonta* composta da dodici membri¹⁴⁸.

La scuola ha sede inizialmente in un stabile situato in campo dei Frari, e quindi a pochi passi dalla Scuola Grande di San Rocco: in questo luogo i confratelli si riuniscono e svolgono ogni tipo di attività. Nel 1570 il sodalizio si trasferisce nella parrocchia della Madonna dell'Orto, fondendosi con l'antica Scuola di San Cristoforo, presso il cui antico edificio stabilisce la nuova sede. Lo stabile in campo dei Frari viene quindi venduto per la somma di 550 ducati alla Scuola della Passione, con una serie di accordi successivi datati rispettivamente 10 dicembre 1570, 11 aprile 1571 e 18 marzo 1572¹⁴⁹.

In seguito al trasferimento, la Scuola dei Mercanti avvia importanti lavori di ristrutturazione e decorazione ad opera dei più importanti artisti del momento: in qualità di consulente architettonico si fa appello a Palladio¹⁵⁰, anche se un parere sulla robustezza dei muri era stato già chiesto

in via amichevole a Giangiacomo de Grigi, attivo come si sa in qualità di *proto* presso la Scuola di San Rocco nelle fasi conclusive della costruzione della sede. Non mi pare qui il caso di entrare nel dettaglio circa la decorazione pittorica¹⁵¹ della scuola, peraltro in larga parte perduta: basti ricordare che protagonista assoluto dell'impresa è Domenico Tintoretto e in seconda battuta Antonio Vassillacchi detto l'Aliense, pur non mancando di partecipare lo stesso Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese e Palma il Giovane. Se si escludono, com'è ovvio, le *Storie di San Cristoforo* nella sala terrena, realizzate in parte da Domenico e in parte dall'Aliense, colpisce decisamente la consonanza dei temi rispetto alla Scuola di San Rocco: si pensi al soffitto del piano basso decorato con quindici *Storie della Passione di Cristo* e le immagini degli *Evangelisti* a opera di Domenico Tintoretto, o alle *Storie di Maria* lungo i muri della sala superiore dello stesso Domenico e dell'Aliense, con la serie vetero-testamentaria sul soffitto a scomparti – e tornano temi quali il *Castigo dei Serpenti*, la *Caduta della manna* o ancora *Giona che esce dal ventre della balena* e *Adamo e Eva che mangiano il pomo* – di nuovo di mano di Domenico.

Ma ciò che più ci interessa in questa sede e su cui vale la pena di soffermarsi un momento sono i personaggi che governano la confraternita a partire dagli anni venti del Cinquecento. Limitandoci soltanto alle cariche più influenti, del sodalizio fanno parte un numero impressionante di confratelli di San Rocco¹⁵²: giusto per fare qualche nome, Bernardo e Mattio de Marin¹⁵³, Alvise Noal e suo figlio Iulio¹⁵⁴, Gerolamo Gigante¹⁵⁵, Vincenzo Trincavella¹⁵⁶, Venturino Varisco¹⁵⁷, Venturino e Antonio Cornovi dalla Vecchia¹⁵⁸, Benedetto e

Francesco Ferro¹⁵⁹, Bartolomeo e Francesco Giavarina¹⁶⁰, Zuanne e Zuan Antonio Cuccina¹⁶¹, Francesco dall'Olmo¹⁶², Francesco di Zorzi¹⁶³, Daniele d'Anna¹⁶⁴, e potremmo continuare ancora.

Una presenza colpisce più di ogni altra: quella di Gerolamo Rota¹⁶⁵, committente privilegiato della *Crocifissione* della sala dell'Albergo e personalità stra-influente a San Rocco. *Degano* della Scuola dei Mercanti nel 1546, siede in *zonta* nel 1549, assume quindi la carica di vicario nel 1550, per comparire di nuovo in *zonta* nel 1552, nel 1559 e nel 1561.

Ebbene, in almeno due occasioni Gerolamo Rota e Tommaso Zonta¹⁶⁶ ricoprono le stesse cariche in seno alla scuola, collaborando dunque gomito a gomito alla gestione della confraternita: con Gerolamo, Tommaso siede in *zonta* nel 1559 e nel 1561. Ma i due si sono certamente già incontrati nel 1546, ovvero qualche mese prima dell'arrivo di Postel a Venezia, quando Gerolamo è *degano* e Tommaso siede in *zonta*.

Come se non bastasse, se esiste un luogo che ha riunito insieme tanti personaggi determinanti per la vita artistica, intellettuale e perfino familiare di Tintoretto, esso deve identificarsi proprio con la Scuola dei Mercanti: confratelli di governo sono anche Tommaso Rangone, la cui effigie Tintoretto immortalerà nei teleri del 1562-66 per la Scuola Grande di San Marco, lo stesso genero di Jacopo, Piero di Marco degli Episcopi, e il commediografo e amico del pittore Andrea Calmo. Del sodalizio entrerà a far parte, ufficialmente nel 1591, Domenico Tintoretto, quasi ereditando dal padre un destino che per lui si era compiuto altrove. A San Rocco, dove Jacopo aveva lasciato immagini, pensieri e forse una segreta e irrinunciabile adesione religiosa.

Questo lavoro è il frutto di numerosi anni di ricerca, cominciati al tempo della mia tesi di laurea. Numerosi anni (forse troppi) trascorsi nel tentativo di produrre quante più prove scientificamente attendibili per azzardare un'ipotesi di lettura in un certo rischiosa, ma perfettamente coerente. In questo lungo percorso Augusto Gentili è stato un punto di riferimento imprescindibile. Queste pagine finalmente pronte sono per lui: per le magnifiche lezioni che mi hanno letteralmente sedotta quando, diciannovenne, sono entrata per caso nell'aula 1 dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università "La Sapienza" di Roma, ma soprattutto per avermi regalato la convinzione che il coraggio di rischiare, di mettersi in gioco, di vivere fuori dai meccanismi di convenienza è l'unica strada possibile per *l'uomo libero di pensare*. Con questa stessa libertà mi ha permesso di lavorare, seguendo passo dopo passo il mio cammino. Mentirei però se dimenticassi di ricordare che è grazie a Sylvain Berthault se quel coraggio che Augusto mi ha regalato non si è spento in giorni difficili e un po' bui, quando ero lontana, per la stanchezza e le troppe delusioni. Un grazie di cuore va anche a Susanna Caviglia, Etienne Jollet e Maurice Brock per l'attenzione costante e l'infinita generosità.

¹ Per molti anni, l'ingresso alla Scuola si è effettuato attraverso il portale laterale che ora funge da uscita.

² In origine esso era interamente dipinto con motivi floreali e geometrici. Nel 1937 il tessuto cromatico era danneggiato a tal punto che la confraternita decide di passare una mano di colore per riprodurre la tonalità naturale del legno: un restauro sarebbe costato troppo e la Scuola in quel periodo non navigava in buone acque: A. Ciotti, *Curiosando sulla Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco. Notizie tratte dagli archivi della Scuola da fine Ottocento a oggi: un secolo di vita (Quaderni della Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco, 7)*, Venezia 2001, p. 36.

³ Sulla complessa vicenda della costruzione della scala monumentale e più in generale sulla costruzione della Scuola Grande si veda G. Guidarelli, *"Una giogia ligata in piombo"*:

la fabbrica della Scuola Grande di San Rocco in Venezia 1517-1560 (Quaderni della Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco, 8), Venezia 2002. Più di recente, sulla costruzione della facciata meridionale della Scuola, Idem, "Sante Lombardo e la costruzione della facciata meridionale della Scuola Grande di San Rocco a Venezia 1524-1527", in *Venezia Cinquecento*, XIV (2004), 28, pp. 5-220.

⁴ G. Guidarelli, *"Una giogia ligata in piombo"*, cit., p. 19. Nel 1608 il viaggiatore inglese Thomas Coryat assiste alle celebrazioni per la festa di San Rocco e descrive la sala terrena come destinata unicamente alla devozione e alla religione: T. Coryat, *Coryats Crudities*, London, W. Stanby, 1611, pp. 251-252.

⁵ Guidarelli fa cenno alla possibile esistenza di un secondo ingresso "attraverso il pianerottolo delle scale e il portale dell'Albergo". Se questo ingresso è mai esistito, doveva trattarsi tuttavia di una sorta di entrata di servizio, riservata a frequentatori più che abituali. Vedi G. Guidarelli, *"Una giogia ligata in piombo"*, cit., p. 19.

⁶ Per una nuova ipotesi sulla cronologia dei dipinti della sala terrena vedi V. Sapienza, "Vecchi documenti e nuove letture. Ragionando sulla cronologia delle *Storie di Maria* nella sala terrena della Scuola Grande di San Rocco", in *Venezia Cinquecento*, XVI (2006), 32, pp. 171-194.

⁷ Qui di seguito alcuni spunti bibliografici sulla Scuola Grande di San Rocco e in particolare sul ciclo mariano della sala terrena: R. Berliner, "Die Tätigkeit Tintoretto's in der Scuola di San Rocco", in *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 1920, 23-24, pp. 468-473 e 492-497; O. Koseloff, "Riproduzioni della Crocifissione del Tintoretto nella Scuola di San Rocco", in *Rivista mensile di Venezia*, XII (1934), pp. 99-105; M. Brunetti, "Il Tintoretto e la Scuola di San Rocco", in *Le tre Venezie*, 1937, 5, pp. 101-104; G. Delogu, *La Scuola di San Rocco*, Bergamo 1937; R. Pallucchini (con note storiche di M. Brunetti), *Tintoretto a San Rocco*, Venezia 1937; N. Barbantini, "Il Tintoretto a San Rocco", in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, I (1957), pp. 9-24; C. Tolnay, "L'interpretazione dei cicli pittorici del

Tintoretto nella Scuola di San Rocco”, in *Critica d'arte*, VII (1960), 41, pp. 241-276; E. Hüttinger, *Die Bilderzyklen Tintoretto's in der Scuola di S. Rocco zu Venedig*, Zürich 1962; O. Benesch, “A study for the Scuola di San Rocco by Tintoretto”, in *Master Drawings*, I (1963), 3, pp. 29-30; M. Valsecchi, *La Scuola di San Rocco*, Novara 1964; R. Chiarelli, “Tintoretto: la Scuola di San Rocco”, in *Cinquecento maggiore e minore*, Firenze 1967, pp. 58-63; K. M. Swoboda, “Zum Arbeitsgang Tintoretto's in grossen obren Saal der Scuola di San Rocco”, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXIII (1970), pp. 196-207; K. M. Swoboda, “Die grosse Kreuzigung Tintoretto's in Albergro der Scuola di San Rocco”, in *Arte Veneta*, XXV (1971), pp. 145-152; P. Rossi, “Attività di Domenico Tintoretto, Santo Piatti e Giuseppe Angeli per la Scuola di San Rocco”, in *Arte veneta*, XXXI (1977), pp. 260-272; J. Grabski, “The group of paintings by Tintoretto in the Sala terrena in the Scuola di San Rocco in Venice and their relationship to the architectural structure”, in *Artibus et historiae*, I (1980), pp. 115-131; J. Grabski, “La fuga in Egitto nella Scuola di San Rocco a Venezia. Un contributo alla ricostruzione del processo artistico del Tintoretto”, in *Prospettiva*, 21, 1980, pp. 84-88; P. Rossi, “La Scuola Grande di San Rocco committente di artisti”, in *Arte Veneta*, XXXIX (1985), pp. 194-203; G. Romanelli, “Temi biblici nel ciclo dei teleri di Tintoretto a San Rocco”, in *L'arte e la Bibbia. Immagine come esegesi biblica*, Venezia 1988, pp. 191-217; F. Valcanover, *Jacopo Tintoretto e la Scuola Grande di San Rocco*, Venezia 1988; G. Romanelli, *La Scuola Grande di San Rocco*, Milano 1994; A. Gallo, “Retorica tintoretiana”, in *Venezia Cinquecento*, V (1995), 9, pp. 171-251; M. E. Massimi, “Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola di San Rocco. Strategie culturali e committenza artistica”, in *Venezia Cinquecento*, V (1995), 9, pp. 5-169; B. Aikema, “Santa Povertà e Pietas Veneziana. Osservazioni sul significato della Sala Terrena della Scuola Grande di San Rocco” e G. Romanelli, “Tintoretto a San Rocco: committenza, teologia, iconografia”, in L. Puppi e P. Rossi (a cura di), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte. Atti del convegno internazionale di studi*, Venezia 1996, pp. 185-190 e pp. 91-95; A. Gentili, “Personaggi e metafore nell'Annunciazione di Jacopo Tintoretto per la Scuola Grande di San Rocco”, in *Venezia Cinquecento*, VI (1996), 12, pp. 235-242; T. Nichols, *Tintoretto. Tradition and Identity*, London 1999, pp. 149-240; R. Krischel, *Tintoretto*, Colonia 2000, pp. 102-123; A. Zenkert, *Tintoretto in der Scuola di San Rocco*, Tübingen, 2003; A. Gentili, *Tintoretto. I temi religiosi*, Firenze 2006 (*Art Dossier*, 228), pp. 28-45.

⁸ Si veda in particolare J. Grabski, “The group of paintings by Tintoretto”, cit.

⁹ Anche i personaggi sullo sfondo della *Circoncisione* sono ritratti e raffigurano senza dubbio alcuni membri della confraternita. Ma proprio perché la loro identità è ovvia, seppure forse non ne conosceremo mai i nomi, e poiché non svolgono una funzione dialettica rispetto all'immagine, non “serviranno” certo alla comprensione del dipinto.

¹⁰ Mentre è ancora impegnato nell'esecuzione dei dipinti per la sala del Capitolo, con la celebre supplica del 27 novembre 1577, Tintoretto si impegna ad eseguire anche “tutte le altre pitture così nella Scuola, come nella Chiesa [...] dove farà bisogno”, promettendo di consegnare tre dipinti ogni anno prima della festa di San Rocco. Archivio della Scuola Grande di San Rocco (da qui in poi ASR), *Registri delle Parti (1577-1597)*, b. 3, cc. 4r-v. A una rilettura attenta dei documenti, l'impegno sembra esser stato rispettato anche per il ciclo mariano della sala terrena che dovrebbe più opportunamente datarsi 1582-84. Si veda in proposito V. Sapienza, “Vecchi documenti e nuove letture”, cit.

¹¹ Il Borghini la ricorda addirittura nella sala dell'Albergo: R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze, G. Marescotti, 1584, pp. 554-556.

¹² Mi riferisco naturalmente al testo della ricevuta del 16 luglio 1582: V. Sapienza, “Vecchi documenti e nuove letture”, cit., pp. 188-189.

¹³ Il corsivo è mio. Si è scelto di citare questo passo del *Protovangelo di Giacomo* dalla versione latina del manoscritto della British Library, Ms. Sloane 1411, pubblicata in I. Backus, “Guillaume Postel, Théodore Bibliander et le Protoévangile de Jacques”, in *Apocrypha*, 1995, 6, pp. 7-65 (per il brano in questione vedi p. 48). Le ragioni di questa scelta saranno presto chiarissime. Si riporta tuttavia lo stesso passo nella traduzione italiana in A. M. di Nola, *Vangeli Apocriphi. Natività e infanzia*, Milano 1996, p. 46: “E una nuvola oscura adombrava la grotta. E la levatrice le disse: ‘Oggi l'anima mia è stata esaltata, poiché oggi i miei occhi hanno visto cose mirabili: che è nata la salvezza di Israele’. E subito la nuvola cominciò a ritirarsi dalla grotta, e apparve una gran luce nella grotta, tale che gli occhi non potevano sopportarla. E, a poco a poco, questa luce si andò dileguando, fino a che apparve un bambino; e venne a prendere il seno di sua madre Maria”. Alfonso M. di Nola dedica una lunga nota (p. 187 n. 2) all'uso del termine “oscura” in riferimento alla nuvola che avvolge la grotta. Egli specifica che questo termine compare solo nella versione Bodmer, che tuttavia ha preferito alle altre perché a suo parere “più conforme alla tradizione veterotestamentaria”. La nube non è altro che la manifestazione per eccellenza della teofania; qualificarla di “oscura”

permette di metterla in rapporto, secondo lo studioso, con "la numinosità attuale della *scekinà*" (il corsivo è mio: su questo tema ci torneremo), e in particolare con il passo dell'Esodo in cui si descrive la presenza divina sul Sinai come nuvola di fumo (Es. IX, 16-18).

¹⁴ La narrazione "pluritemporale" è un elemento caratteristico della prassi retorica di Tintoretto. A San Rocco la riscontriamo, tanto per citare qualche esempio, nel *Battesimo* della sala superiore con la Vergine svenuta sullo sfondo, o ancora nella *Crocifissione* dell'Albergo, in cui Cristo è già morente mentre ancora non sono al loro posto le croci dei due ladroni. Vedi A. Gentili, *Tintoretto*, cit., pp. 32-38.

¹⁵ Vienna, Albertina Graphische Sammlung, Inv. 1535.

¹⁶ Un esemplare di questa stampa si conserva presso il Museum of Fine Arts di San Francisco.

¹⁷ La bibliografia su Guillaume Postel è molto ampia. Si ricordano alcuni contributi fondamentali: W. J. Bouwsma, *Concordia Mundi: the career and thought of Guillaume Postel (1510-1581)*, Cambridge 1957; F. Secret, *L'Émithologie de Guillaume Postel*, seguito da *Guillaume Postel. Fragments inédits*, in E. Castelli (a cura di), *Umanesimo ed esoterismo*, Atti del V convegno internazionale di studi umanistici (Oberhofen, 16-17 settembre 1960), Padova 1960, pp. 380-437; F. Secret, *Guillaume Postel (1510-1581) et son interprétation du Candélabre de Moïse, en hébreu, latin, italien et français*, Niewkoop 1966; A. Stella, "Il processo veneziano di Guillaume Postel", in *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, XXII (1968), 2, pp. 425-466; F. Secret, *Guillaume Postel. Le trésor des prophéties de l'Univers. Manuscrit publié avec une introduction et des notes*, La Haye 1969; F. Secret, *Bibliographie des manuscrits de Guillaume Postel*, Genève 1970; F. Secret, *Apologies et rétractations: manuscrit inédit*, Niewkoop 1972; M. L. Kuntz, *Guillaume Postel. Prophet of the Restitution of All Things. His life and thought*, Boston-London 1981; F. Secret, *Postelliana*, Niewkoop 1981; M. L. Kuntz, "Guillaume Postel and the world state: Restitution and universal monarchy. Part I-II", in *History of European Ideas*, IV (1983), 3, pp. 299-323; IV (1983), 4, pp. 445-465; M. L. Kuntz, "Postel and his idea of progress and utopian reality", in *History of European Ideas*, VI (1985), 3, pp. 311-324; *Guillaume Postel: 1581-1981*, Atti del convegno internazionale di studi (Avranches, 5-9 settembre 1981), Paris 1985; F. Secret, *Les Kabbalistes Chrétiens de la Renaissance. Nouvelle édition mise à jour et augmentée*, Milano 1985, pp. 171-186; M. L. Kuntz, "Storia, progresso e utopia nel pensiero di Guillaume Postel", in G. Tarugi (a cura di), *Validità perenne dell'umanesimo. Angelo Cini de' Ambrogini e la universalità del suo pensiero*, Atti del XXV

convegno internazionale del Centro di studi umanistici "Angelo Poliziano" (Montepulciano, Palazzo Tarugi, 1983), Firenze 1986, pp. 156-173; C. G. Dubois, "La fonction du roi de France dans la fantasmagorie politique de Guillaume Postel", in *L'image du souverain dans les lettres françaises des guerres de religion à la révocation de l'Edit de Nantes*, Atti del convegno internazionale di studi (Strasbourg, 25-27 maggio 1983), Paris 1985; G. Weill, *Vie et caractère de Guillaume Postel [...]*, tradotto dal latino da F. Secret, Milano 1987; M. L. Kuntz (a cura di), *Postello, Venezia e il suo mondo*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini - Georgia State University, 1982), Venezia 1988; M. L. Kuntz, "Lodovico Domenichi, Guillaume Postel and the biography of Giovanna Veronese", in *Studi veneziani*, XVI (1988), pp. 33-44; M. L. Kuntz, "Marcantonio Giustiniani, venetian patrician and printer of hebrew books, and his gift to Guillaume Postel: quid pro quo?", in *Studi veneziani*, XXX (1989), 17, pp. 51-63; M. L. Kuntz, "The Virgin of Venice and concepts of the Millennium in Venice", in J. R. Brink, *The politics of gender in early modern Europe*, Kirksville 1989, pp. 111-130; F. Secret, *Hermétisme et Kabbale*, Napoli 1992; C. Postel, *Les écrits de Guillaume Postel publiés en France et leurs éditeurs*, Genève 1992; F. Secret, *Postel revisité: nouvelles recherches sur Guillaume Postel et son milieu*, Paris 1998; M. L. Kuntz, *Venice, myth and Utopian thought in the sixteenth century: Bodin, Postel and the virgin of Venice*, Aldershot 1999; Ead., "Postel and Tintoretto: the State as work of art and the art of the state", in *Studi veneziani*, XL (2000), pp. 67-85; S. Matton (a cura di), *Documents oubliés sur l'alchimie, la Kabale et Guillaume Postel*, Genève 2001.

¹⁸ Sarà in effetti Oporino a pubblicare il *Protovangelo di Giacomo* nel 1552, ma a cura di un altro teologo, Theodor Bibliander, che conserverà solo in parte le annotazioni manoscritte di Postel: *Protevangelion sive de natalibus Iesu Christi et ipsius matris Virginis Mariae sermo historicus divi Iacobi minoris, consobrini et fratris Domini Iesu apostoli primarii et episcopi Christianorum primi Hierosolymis. Evangelica historia, quam scripsit beatus Marcus, Petri apostolorum principis discipulus et filius, primus Episcopus Alexandriae. Vitae Ioannis Marci evangelistae, collecta es probatioribus auctoribus per Theodorum Bibliandrum. Indices rerum ac verborum, quae vicem commentarii implent, concinnati per eundem*. Basileae, Ioh. Oporinus, 1552. Cfr. I. Backus, "Guillaume Postel, Theodor Bibliander et le *Protévangile de Saint Jacques*", cit., p. 8.

¹⁹ Per la biografia di Guillaume Postel (1510-1581) si veda almeno W. J. Bouwsma, *Concordia Mundi*, cit.; M. L. Kuntz,

Guillaume Postel, cit.; e soprattutto la traduzione francese con l'eccellente aggiornamento a cura di F. Secret dell'opera di G. Weill, *Vie et caractère de Guillaume Postel*, cit.

²⁰ Postel ha pubblicato settantatré diversi titoli nell'arco di una quarantina d'anni (per un resoconto completo si veda C. Postel, *Les écrits de Guillaume Postel*, cit.). A ciò si devono aggiungere le migliaia di pagine manoscritte divise per lo più fra la British Library di Londra – si segnala in particolare il ms. Sloane 1411 – e la Bibliothèque Nationale di Parigi, per cui si rinvia a F. Secret, *Bibliographie des manuscrits de Guillaume Postel*, cit.

²¹ G. Postel, *Il Libro della divina ordinatione, dove si tratta delle cose miracolose, le quali sono state et sino al fine hanno da essere in Venetia, et principalmente la causa per la quale Iddio fin qui habbi havuto più cura di Venetia che di tutto quanto il mondo insieme*, Padova, Gratosio Percacino, 1555. L'edizione che ho consultato, è disponibile presso la British Library di Londra, reca per marca tipografica una salamandra, animale prediletto dalla cultura ermetica perché simbolo del fuoco, ma anche emblema di Francesco I ed Enrico II di Francia. Il testo è privo di numeri di pagina ed è articolato in ottantotto paragrafi distinti da una numerazione consecutiva.

²² Ivi, par. 7.

²³ G. Postel, *Prime nove del altro mondo, cioè l'admirabile historia et non meno necessaria et utile da esser letta et intesa da ogni uno, che stupenda, intitolata la Vergine Venetiana. Parte vista, parte provata, et fidelissimamente scritta per Gulielmo Postello primogenito della Restituzione, et spirituale padre di essa Vergine*, Venezia, Appresso del Auttore, 1555. Nel "Proemio" Postel dedica lo scritto a Giovan Battista Gelli e all'Accademia Fiorentina, e da quella cerchia privilegiata "a tutto quanto il mondo".

²⁴ Nel 1558 dai torchi della stamperia di Gabriel Giolito de' Ferrari, al segno della Fenice, esce l'*Historia di messer Ludovico Domenichi, di detti, e di fatti di memoria di diversi Principi, e buomini privati antichi, et moderni*. Scorrendo le pagine del volume, si incontra a un certo punto la biografia di Giovanna Veronese, ovvero Madre Zuana. Si tratta della traduzione quasi letterale della biografia compilata da Guillaume Postel e pubblicata in appendice nell'edizione parigina del *Chronicon* di Carion (1557). Se il notissimo editore corre il rischio di pubblicare una biografia redatta da un personaggio tanto "pericoloso", ancora rinchiuso nelle prigioni romane per eresia, mi pare evidente che l'esempio della pia donna doveva aver conquistato uno spazio notevole nella memoria dei veneziani. E soprattutto appare infondata la teoria di chi

pensa che madre Zuana non sia mai esistita. D'altra parte sarebbe atto di eccessiva ingenuità ritenere che i racconti di Postel su Zuana rispondano a verità: il teologo elabora in realtà una serie di metafore che, prendendo spunto dall'esempio caritatevole di una donna in carne e ossa, mira a costruire un discorso di altissimo livello intellettuale fondato proprio sul carattere metaforico e non realistico. Su Ludovico Domenichi e l'impresa di Giolito de' Ferrari vedi M. L. Kuntz, "Ludovico Domenichi, Guillaume Postel and the biography of Giovanna Veronese", cit.

²⁵ G. Postel, *Prime nove del altro mondo*, p. non numerata.

²⁶ Per un dettagliato resoconto delle incomprensioni tra le Angeliche, Postel e Madre Zuana: G. Ellero, "L'Ospedale dei Derelitti (1547-1549)", in M. L. Kuntz (a cura di), *Postello, Venezia e il suo mondo*, cit., pp. 137-161.

²⁷ G. Postel, "La Historia della Immutazione del Primogenito del mondo, cioè restituito nel luoco et officio di quello che nacque primo, tanto di Padre quanto di Madre carnale", in *Prime nove del altro mondo*, cit., pp. non numerate. Cfr. F. Des Billons, *Nouveaux éclaircissements sur la vie et les ouvrages de Guillaume Postel*, Liège, J. J. Tutot, 1773 [ristampa anastatica, Genève 1970], pp. 18-21.

²⁸ Non a caso, a proposito della prima data fissata da Postel per l'avvento della *Restitutio omnium* (1547), il teologo parla di una nuova "Annunciazione" che si sarebbe verificata a Venezia. Vedi C. G. Dubois, "L'imagination historique chez Guillaume Postel (Autour de l'expérience venitienne: 1547-1552)", in M. L. Kuntz (a cura di), *Postello, Venezia e il suo mondo*, cit., p. 66.

²⁹ J.-F. Maillard, "Les portraits de Guillaume Postel", in *Guillaume Postel 1581-1981*, cit., pp. 11-15.

³⁰ Il saggio in questione prende le mosse dalla scoperta, presso un collezionista privato, di un disegno di François Quesnel raffigurante appunto Guillaume Postel. Scoperta che portò all'emissione di un francobollo commemorativo in occasione del convegno di Avranches.

³¹ Parigi, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, serie N2, D241718. La stampa risulta molto vicina a un'altra della serie N2, D241716 che reca l'iscrizione: "Guilielmus Postelius. / Philosophiae Prof. Lutetiae Paris."

³² Una stampa estratta da Thevet si trova anche alla Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, serie N2, D241719.

³³ Figlio di un mercante orefice di nome Pierre, qualificato come borghese a Parigi nel 1592, Léonard nasce molto probabilmente nel 1561, come suggerisce l'iscrizione di una

delle sue stampe datata ottobre 1580, in cui l'artista si dice diciannovenne ("Cum. pri. reg. achevé le XX octob. aetatis XIX 1580"). Non sappiamo nulla circa la sua formazione: la tradizione lo vorrebbe allievo di Etienne de Laune, ma sembra plausibile l'ipotesi di un viaggio o un periodo di apprendistato nei Paesi Bassi o nelle Fiandre. Le prime stampe conosciute di Gaultier recano la data 1576, mentre gli ultimi lavori si collocano tra il 1628 e il 1635, essendo probabilmente morto alla metà degli anni Trenta del Seicento.

La sua produzione conta circa un migliaio di stampe – solo al Département des Estampes della Bibliothèque Nationale ne sono state identificate novecentottantacinque – tra soggetti religiosi, allegorie, stemmi e ritratti. Ma Gaultier lavora moltissimo nel campo dell'illustrazione libraria, e l'identificazione dei volumi in questione non può dirsi ancora completa. Vedi J. Ademar, *Inventaire du fond français. Graveurs du XVI siècle*, Paris 1938, I, p. 371; R.-A. Weigert, *Inventaire du fond français. Graveurs du XVII siècle*, Paris 1961, IV, pp. 415-417; M. Préaud, P. Casselle, M. Grivel, C. Le Bitouzé, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris 1987, pp. 133-134.

³⁴ Parigi, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, serie N2, D241723.

³⁵ Il corsivo è mio.

³⁶ J.-F. Maillard, "Les portraits de Guillaume Postel", cit., p. 14.

³⁷ M. Marrier, *Monasterii regali S. Martini de Campis Paris, ordinis cluniacensis, historia, libris sex partita, per dominum Martinum Marrier eiusdem Monasterij Monachum Professum.*, Parisiis, Sébastien Cramoisy, 1636.

³⁸ J.-F. Maillard, "Les portraits de Guillaume Postel", cit., p. 14. L'informazione sta in un manoscritto custodito presso la biblioteca municipale di Dijon (Fonds Baudot 114) che riporta un'anonima biografia di Postel.

³⁹ I. Bullart, *Académie des Sciences et des Arts contenant les vies, et les Eloges Historiques des Hommes Illustres qui ont excélé en ces professions depuis environ quatre siècles parmi diverses Nations de l'Europe: avec leurs pourtraits sur des originaux au Naturel, et plusieurs inscriptions funebres, exactement recueillies de leurs Tombeaux par Isaac Bullart, Chevalier de l'ordre de Saint Michel. Tome premier*, Amsterdam, s.e. (presso l'autore?), 1682, I, p. 297. Pochissime anche in questa stampa le varianti: la lastra è stata incisa in maniera speculare, l'identità del personaggio è svelata dal nome iscritto al di sotto del braccio sinistro, e la firma dell'artista è accompagnata dal tradizionale "fecit".

⁴⁰ Mi riferisco a due stampe conservate alla Bibliothèque Nationale di Parigi (serie N2, D241725 e D241726) – la prima

con l'indicazione dell'incisore "F. Bleyswyk" (François van Bleyswick) – e a un'altra pubblicata in M. L. Kuntz (a cura di), *Postello, Venezia e il suo mondo*, cit., fig. 1. In tutti questi ritratti il volto di Postel è iscritto in un ovale, nei primi due casi alle sue spalle è raffigurata una vasta biblioteca, con cui si vuole certamente alludere alla sterminata cultura del nostro, e una serie di strumenti di misurazione. Nella lista dei ritratti di Postel ho volontariamente ommesso quelli inclusi nella cosiddetta *Chronologie collée*, una raccolta di centoquarantquattro ritratti di uomini illustri realizzati da diversi incisori, comparsa intorno al 1600 (Parigi, Bibliothèque Nationale, Salle des Estampes, D241713 e D241717); quello anonimo derivato dalla stampa di Rabel (Parigi, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, serie N2, D241716); e ancora la variante ricavata dalla stampa pubblicata nell'opera di André Thevet (Parigi, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, serie N2, D241724).

⁴¹ C'è un ultimo, incredibile attributo che appartiene al nostro personaggio: la retina posata sulla panca, contenente oggetti più o meno sferici, di colore chiaro. Neppure una gigantografia del negativo in questo caso ci permette di andare al di là di quanto detto per l'identificazione di questo misterioso oggetto. Tuttavia, trovandosi in una retina – ragion per cui non possono essere uova, come verrebbe spontaneo pensare – e per la loro forma, potrebbe trattarsi di molluschi, plausibilmente identificabili con le conchiglie di San Giacomo. Simbolo tradizionale legato al pellegrinaggio, nel Medioevo i pellegrini in viaggio verso la tomba di San Giacomo di Compostela utilizzavano la valva concava del "Pecten Jacobeus" come tazza per bere. Nelle rappresentazioni tradizionali Giacomo Maggiore e tutti i santi pellegrini – San Rocco incluso – ne mostrano una, variamente fissata al cappello, alla cappa o in qualche caso al bastone.

La scelta degli attributi tipici del pellegrino per il ritratto di Postel ha un'altra ragione forse meno evidente, ma straordinariamente significativa. Ripercorrendo a grandi linee la biografia del teologo si scopre una quantità sorprendente di analogie con la vita del santo patrono della Scuola veneziana: come Rocco, Postel è nato in Francia e rimane orfano in giovanissima età – pare, particolare degno di nota, che i suoi genitori siano morti di peste; come Rocco, figlio secondo una certa tradizione agiografica di un potente principe francese, Guillaume si trasferisce in Italia rinunciando a tutti i privilegi della corte reale per assistere i malati negli ospedali; e ancora, entrambi i nostri protagonisti vengono rinchiusi nelle prigioni di Roma perché incompresi dalle autorità ecclesiastiche.

In un documento risalente al 985, custodito secondo le fonti agiografiche negli archivi municipali di Montpellier, si legge che il nucleo più antico e il nome stesso della località che diede i natali a Rocco nascerebbero dalla donazione di un appezzamento di terra denominato "Monte *pestelario*" a un certo "*Guilhelm*". Ora, una simile coincidenza non può essere sfuggita al linguista *Guillaume Postel* che nei suoi scritti è solito proclamarsi erede di tutti i profeti, nuovo Elia, nuovo Mosè e fratello di San Giovanni Battista. Nulla può avergli impedito di annunciare una discendenza da San Rocco, ma soprattutto nulla può aver impedito ai confratelli di Scuola, certamente istruiti sulla vita del santo, di aver pensato a lui in questi termini.

Le conchiglie, il bastone, il cappello da eremita, la mantella, gli stivali e perfino il cane della scena in secondo piano ma che – sarà un caso – fa la sua comparsa proprio a fianco del nostro personaggio sono anche gli strumenti attraverso cui il pittore e la confraternita fanno di Postel un *San Rocco redivivo*.

⁴² Sarà il caso, a questo proposito, di richiamare l'attenzione sul possibile duplice valore della botticina. Scorta d'acqua per il pellegrino che non può rischiare di farsi sorprendere dalla sete lungo il duro cammino, l'oggetto rinvia anche alla biografia di Postel. Nei suoi scritti, Guillaume si firma spesso facendo seguire al proprio nome l'aggettivo "*Doleriensis*", ovvero originario di La Dolerie, una regione della Normandia situata nei pressi di Barenton, suo villaggio natale. Lasciando da parte il disegno di geografia provvidenziale del teologo che fa della Normandia un'altra delle terre elette (si veda in proposito J.-F. Maillard, "Postel et ses disciples normands", in *Guillaume Postel 1581-1981*, cit., pp. 79-94), mi pare opportuno soffermarsi sul significato etimologico del termine "*dolerie*", giacché Postel stesso ne parla in numerose occasioni. La *dolerie* è il luogo in cui si fabbricano le botti con l'aiuto della *doloire*, una pialla speciale utilizzata dal bottaio per ricavare le fasce verticali di legno che formano appunto le botti. Guillaume, figlio de La Dolerie, è a suo dire il carpentiere che al pari di Giuseppe o Gesù *dole*, ovvero spiana con la sua pialla le tavole di legno, le rende uniformi eliminando ogni asperità, affinché l'opera di Dio vi si possa imprimere senza incontrare ostacoli: "Sic enim in meis et in alienis procurandis dolando sensimque fabricando viculi ignobilis alioqui cui nomen Dolaria est, refrico memoriam" (la citazione è tratta dalla lettera di Postel ad Andrea Masius datata 4 marzo 1568). Cfr. J.-F. Maillard, "Postel et ses disciples normands", cit., p. 81. In *Prime nove del altro mondo* Postel fa inoltre riferimento al "Bottaio" quale allegoria del

corpo elementare: una cosa è l'anima che nel macrocosmo corrisponde al cielo, altra cosa è il corpo che ha per corrispondente l'Etere, e altra cosa ancora è il "Bottaio" ovvero il corpo elementare. Vista la dedica del libretto a Giovan Battista Gelli, la citazione deve mettersi in relazione con il dialogo immaginario di Giustino il Bottaio con la sua anima nei *Capricci del Bottaio*, ripubblicati a Firenze nello stesso 1555. Vedi sulla questione F. Secret, "Il Bottaio de Postel", in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et Documents*, XXII (1960), pp. 391-392.

⁴³ V. Sapienza, "Vecchi documenti e nuove letture", cit., pp. 188-189.

⁴⁴ Tanto per fare qualche esempio: il pane, l'acqua e lo spirito, e in particolare il bianco e la tunica bianca rappresentano l'uomo o principio maschile; il vino, il sangue e il fuoco, e dunque il rosso e la tunica rossa, rappresentano la donna o principio femminile; i "restituiti", ovvero i figli della quarta età, indosseranno un "doppio vestimento" costituito da un drappo bianco al quale si sovrapporrà un panno rosso – vedi le vesti dello stesso Postel nell'*Adorazione*. Si potrebbe perfino giocare interpretando il significato metaforico di certi brani dei libretti in volgare: quando, ad esempio, si dice che la Madre del mondo pur essendo di costituzione minuta "essa sola et cuoceva et ministrava à tutti, in tal modo che vedendo la Città come quella era opera divina, in tal sorte che spesso non si potendo per danari in molte contrade trovar pane né farina, una continua abbondantia ivi si ritrovava. Ma questo è di virtù singolare, che havendo essa eletto nel ministrare à poveri l'officio nel quale esso havessi più il meritare maneggiando continuamente carne, mai in tutta sua vita ne volse mangiare, né di cibi grassi [...]. Del vino un pocheto, et molto temperato con l'acqua, et del più picciolo che fosse dato alli infermi". Sciogliamo: il nutrimento spirituale è sempre disponibile e in abbondanza per il "malato" che ha necessità di "risanarsi", ma solo in quel luogo – l'Ospedaletto – emblema della vera Chiesa fondata sulle opere e sul principio di Carità. È una donna a servire il "cibo" ai bisognosi, come ha fatto Cristo con i suoi discepoli, come un sacerdote che dispensa il Sacramento. Madre Zuana non si nutre di carne per non privarne gli uomini – attraverso quella sostanza spirituale essi saranno restituiti all'originaria integrità – e soprattutto perché non ne ha bisogno, incarnando essa stessa il principio femminile. Beve solo un po' di vino, abbondantemente temperato con acqua, giusta miscela del principio maschile e femminile.

⁴⁵ San Rocco, come tutte le scuole grandi, è un'istituzione assistenziale. Nel 1551 il guardian grande Venturino Varisco

propone ai confratelli di governo un progetto che avrebbe reso attivi quegli ideali di carità su cui la Scuola si fonda, ovvero la conversione della scoletta in ospedale. Il guardian grande dispone allora l'avvio delle trattative con l'attiguo convento dei Frari, cui spetta la proprietà dello stabile. Ma un vecchio accordo con i francescani, datato 30 agosto 1540, proibisce in maniera esplicita la conversione di quell'ambiente in ospedale o casa di accoglienza per bisognosi. Nel 1554 il guardian grande Vincenzo Trincavella nomina tre esperti per risolvere la questione; nel 1557 gli agenti diventano sei, ma nulla da fare: i Frari non hanno alcuna intenzione di cedere. Nel 1572 si deciderà di trasformare la scoletta in magazzino. Ma ciò che ci interessa sottolineare in questa sede è che per la questione dell'ospedale i confratelli scomodano i personaggi più in vista della scuola, e tra essi fa la sua comparsa perfino Girolamo Rota. Si è parlato di un vero e proprio "partito dell'ospedale" al quale appartenerebbero molti tra i dottori di scuola, i guardiani grandi Venturino Varisco e Vincenzo Trincavella, e probabilmente anche Vettore, suo fratello, celebre medico e docente allo *Studium* di Padova. Si è inoltre interpretato il *San Rocco nell'ospedale* di Tintoretto per la chiesa della confraternita come strumento di propaganda dal valore propiziatario: così come il nostro santo patrono assisteva i malati di peste, noi suoi seguaci costruiremo un ospedale. Per questa vicenda vedi M. E. Massimi, "Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola di San Rocco", cit., pp. 76-85.

⁴⁶ Sono numerose le piste di ricerca che sto seguendo a tal proposito. Per ora mi contenterò di dire che il sistema teologico postelliano, nonché la Cabala cristiana reinterpretata dal teologo francese, costituiscono a mio parere una fonte d'ispirazione per la decorazione della Scuola praticamente fin dal principio.

⁴⁷ M. L. Kuntz, "Guillaume Postel e l'idea di Venezia come la Magistratura più perfetta", in M. L. Kuntz (a cura di), *Postello, Venezia e il suo mondo*, cit., p. 165.

⁴⁸ G. Postel, *Il Libro della divina ordinatione*, cit., par. 5-7, pp. non numerate.

⁴⁹ M. L. Kuntz, "Guillaume Postel e l'idea di Venezia", in M. L. Kuntz (a cura di), *Postello, Venezia e il suo mondo*, cit., in particolare pp. 170-178. Mi sembra doveroso sottolineare che la Kuntz è la prima a ipotizzare un rapporto tra i temi scelti da Tintoretto e dai suoi committenti - vedi la *Caduta della manna* - e gli scritti di Guillaume Postel: *ibidem*, e ancora M. L. Kuntz, "Venice, Postel and Tintoretto", cit., pp. 82-85.

⁵⁰ La traduzione è mia. C. G. Dubois, "L'immagination historique", cit., p. 67. Poche righe dopo, Postel si dice inoltre

raffigurato nella figura di Maggio dell'archivolto del portale centrale della basilica marciana. Riporto il brano per intero: "Je figure adulte, dans les langes, sur l'autel, entre les représentations de la Vierge Marie et de Joseph, avec mon père le Boeuf, et l'Ane pour ma Renaissance, ma Restitution et mon Immutation. C'est du côté de la porte Nord où il y a aussi la tête de ma Mère en relief sur le marbre, comme ouvertement et sans énigme *je suis représenté* dans la figure de Mai sur la porte occidentale, avec la Couronne du Père, de la Mère et la mienne, parce que je dois instaurer la triple magistrature: sacrée, temporelle, et mixte". Questo passo ha catturato immediatamente la mia attenzione, perché ci permette di stabilire che l'autore in prima persona si riconosce e riconosce la possibilità di rappresentare la sua costruzione profetica in una scena assolutamente ortodossa come la *Natività di Cristo*, e perfino nel mese di maggio, tradizionalmente dedicato al culto mariano.

⁵¹ G. Postel, *De la république des Turcs. Et là où l'occasion s'offrira, des moeurs et loy de tous les Mubamédistes par Guillaume Postel Cosmopolite*, Poitiers, Enguibert de Marnef, 1560, I, p. 109. Cfr. anche J. Bailbe, "Postel conteur dans La République des Turcs", in M. L. Kuntz, *Postello, Venezia e il suo mondo*, cit., p. 60.

⁵² Resta da aggiungere che per l'acconciatura e i tratti fisiognomici questa figura richiama da vicino il turco che si oppone con ardore all'inchiodatura di Cristo sulla croce ad opera di alcuni aguzzini dai tratti decisamente ebrei nel dipinto di Leonardo Corona raffigurante appunto *Cristo inchiodato sulla croce*, nella sala terrena della Scuola di San Fantin, ora Ateneo Veneto. Un'altra immagine che pare imparentarsi al nostro orientale, anche se ben più tarda, è la figura di poppa della bastarda del comandante Francesco Morosini (1650 ca.), custodita presso il Museo Storico Navale di Venezia.

⁵³ Mi riferisco alla commissaria Todaro Marcorà, istituita con il testamento di Costantin, datato 27 marzo 1538: il testatore dispone un lascito di 15 ducati l'anno, "un anno in maritar donzelle delli poveri fratelli della scuola de San Rocho [...], et l'altro anno *in dar et dispensar la metà de ditta intrada ai poveri della scuola preditta in tanta farina* et l'altra metà a poveri monasteri de' monache osservanti in questa terra et a Santa Chiara de Muran [...]". La distribuzione della farina ai poveri diviene un'autentica tradizione protrattasi fino al secolo scorso, e documentata da una bella fotografia del 1934 (fig. 24). F. Tonon, *La Scuola Grande di San Rocco nel Cinquecento attraverso i documenti delle sue Mariegole, Quaderni della Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco*, 6, Venezia 1999, p. 65, doc. 13.

⁵⁴ Per avermi fatto notare questo particolare sono molto grata ad Antonio Ciotti, un caro amico di cui serbo un ricordo preziosissimo. Antonio mi ha permesso di consultare ogni documento dell'Archivio di San Rocco con una disponibilità totale, mi ha offerto la possibilità di un confronto vivace e pieno di spunti di riflessione, ha rafforzato in me l'idea che possa esistere un'amicizia disinteressata fatta di gesti affettuosi e puntuali. E anche se non potrà mai leggere i risultati del mio lavoro, è anche a lui che dedico queste pagine per tutto quello che ha saputo e voluto regalarmi.

⁵⁵ C'è almeno un caso straordinariamente noto, nella pittura italiana tardo-medievale, in cui la corda è un autentico attributo della Concordia. Mi riferisco alla personificazione dell'*Allegoria del Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena. La bella Concordia vestita di bianco e oro esibisce sulle ginocchia una piella e con la mano sinistra tiene una corda. Il secondo attributo svela completamente il suo significato se estendiamo lo sguardo al corteo di uomini che da essa si diparte: ciascuno di essi ne afferra un pezzo. Dunque una corda che unisce, che tiene insieme, e nel contempo un autentico strumento regolatore per il buon accordo della comunità. Sull'*Allegoria del Buon Governo* di Lorenzetti si veda di recente E. Castelnuovo, *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, Milano 1995. Nel repertorio di A. Henkel e A. Schone, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, p. 1017, la corda fa la sua apparizione a proposito dell'emblema CONIVNCTIS VOTIS: la stampa rappresenta una croce sopra la quale sono raffigurate due mani che si stringono, legate insieme da una corda; di nuovo, quindi, un simbolo di unione.

⁵⁶ Si è discusso a lungo se l'anno dell'iscrizione dovesse leggersi come 1566 o 1567. Una recente pulitura ha stabilito definitivamente che si tratta del 1566. Cfr. la scheda del dipinto a cura di G. Nepi Sciré, in G. Nepi Sciré, P. Rossi, *Jacopo Tintoretto. Ritratti*, catalogo della mostra (Venezia, 25 mar. - 10 lug. 1994, Vienna, 31 lug. - 30 ott. 1994), Milano 1994, p. 138.

⁵⁷ M. L. Kuntz, "Guillaume Postel e l'idea di Venezia come la Magistratura più perfetta", in M. L. Kuntz (a cura di), *Postello, Venezia e il suo mondo*, cit., pp. 176-178, e Ead., "Venice, Postel and Tintoretto", cit., pp. 82-83.

⁵⁸ Si segnala, a questo proposito, un fatto straordinariamente interessante. "Marin Malipiero fo del magnifico messer Daniel", uno dei committenti di questo dipinto, è l'esecutore testamentario di Gerolamo Rota, il guardian grande sotto il cui mandato Tintoretto realizza la *Crocifissione* per la sala dell'Albergo, e certamente uno dei maggiori sostenitori del

cosiddetto partito filo-tintoretto. Cfr. M. E. Massimi, "Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola di San Rocco", cit., pp. 39, 96 nota 86.

⁵⁹ Riporto di seguito i brani tratti dalle fonti più note in cui si descrivono i dipinti del piano basso. F. Sansovino, *Venezia città nobilissima et singolare, [...] Con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, et occorse dall'Anno 1580 fino al presente 1663 da D. Giustiniano Martinioni [...]*, Venezia, Stefano Curti, 1663 (rist. anast., Venezia 1968). A proposito della sala terrena si leggè (p. 288): "Ornò anco il detto Pittore di sue opere la Sala terrena, vedendosi in altri gran Quadri la Vergine Annonciata. L'Adoration de Magi. L'istessa Vergine, che fugge in Egitto. La Strage degl'Innocenti. La Circoncisione del Salvatore. Et l'Assunta della Vergine"; C. Ridolfi, *Vite dei Tintoretto da Le Meraviglie dell'Arte overo Le vite degl'illustri pittori veneti e dello stato descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi*, Venezia, Giovan Battista Sgava, 1648 (rist. anast., Venezia 1994), pp. 40-41: "Nella Sala terrena divisò medesimamente le seguenti historie. Nel primo spatio appar la Vergine Annunciata e San Gioseppe, che se ne stà affaticando dietro à suoi lavori, mentre ella tratta l'alto mistero dell'Incarnazione con l'Angelo. Finsevi un muro per divisione della stanza, in cui appariscono alcune roture di pietre cotte naturalissime. Nel secondo luogo il Salvatore nascente è adorato da' Magi, et vi sono serventi di lontano, che guidano camelli di bagaglie. La Vergine, che se ne fugge in Egitto, e trà le braccia tiene ristretto Nostro Signore bambino, involto in fasce, e San Gioseppe guida il giumento per entro ad una boscaglia; et vi sono belle vedute di lontano. Nel quarto è figurata la strage degl'innocenti, ch'è per avventura la più rara inventione di quell'ordine; ove sono alcune donne con crini sparsi, gridanti, con loro fanciulli stretti al seno, che per fuggire dalle mani de' manigoldi si precipitano da una muraglia. Altre sono cadute nel piano; e trà quelle una generosamente stringendo la spada del feritore, cerca col proprio danno salvare dalle mani crudeli un tenero suo bambino, che si tiene in collo. Gli ultimi due quadri contengono la Circoncisione di Nostro Signore e l'Assunta della Vergine con gli Apostoli al Sepolcro, che ne' gesti dimostrano l'ammirazione in veder salir al Cielo la Reina loro"; M. Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco [...]*, Venezia, per li Baba, 1660, pp. 95-97: "C.: Orsù passeremo per sta volta tanto,/ Per osservar la scrima, e la bravura/ Del nostro Tentoretto in la pitura;/ Dela Gesia ala Scuola de sto Santo./ Ec.: Andemo; che mi adesso vago a spasso:/ E se puol anche dir, co' disse quello/ Poeta de grandissimo cervelo:/ Credemelo, Compare, che ve'l zuro/ La prima volta, che vegne quà drento,/ Che me chiapé:

che fù mio sentimento,/ Che quel pilastro sento fusse muro./
 O che bela Nonciada spiritosa,/ Con quel'Anzolo bianco
 celestial/ E quei Putini che un tesoro vall/ O stantia vera-
 mente gloriosa/ St'altro con i tre Magi è degno certo/ De
 molta laude! O che invention bizara/ Chi brama bei capricij
 quà i se impara./ L'è un gran componimento, un gran con-
 certo! Benedeta Maria, che v'è in Egitto/ Sora quel Asenel
 co'l Bambinetto/ Gesù trà fasse in volto. ò quadro eleto! No
 se puol far de più: molti l'hà dito./ Guarda vostra Ecelenza el
 Vechiarelo Sant'Isepo che guida quel Giumento./ La conside-
 ra là se lu x'è atento!/Quel'ato no' puol miga esser più belo!
 Ma chi no se vede la gran positura/ De st'Asenel in scurzo
 artificioso./ No sà cosa sia un ato gratioso./ Altretanto no'
 puol far la natura./ Chi vuol veder un caso desperà,/ tuto
 pien de terro, e de tormento./ Osserva del Pitor sto gran
 talento./ Che de paura tuto el tremerà/ Questa x'è una trage-
 dia mesta, e vera/ Crudeltà d'un Erode empio, e severo/
 Spavento, che aterisse ogni cuor fiero:/ Mai di tradimento fù
 de tal maniera./ Quà se vede crudeli avvenimenti/ Contra chi
 alcun pecà non hà comeso/ Chi immaginar se puol più fiero
 eccesso! Basta el dir: l'è una strage d'innocenti./ Questa de
 tirania x'è una gran guera:/ Dove tanti fierissimi Mastini/
 Amazza a le so' mare quei Bambini./ Chi scampa, chi se
 sconde, e chi v'è in tera./ Altre se cala zò da le murage,/ Co'i
 poveri putini in compagnia: / Caso, che ogni crudel comuo-
 veria./ Per veder quela cruda, e dura strage./ Se vede le
 meschine angonizante./ Con quei Bambini crudelmente
 morti./ Prive de aggiunti, e prive de conforti./ Manco de meze
 vive tute quante./ Ma quel, che x'è stupor de sta Pitura/ X'è el
 veder quela Dona desperada:/ Desperacion l'è certo; e no'
 bravura./ [...] / De st'altra banda gh'è do cose rare./ Una
 quando el Signor fu circonciso/ (Come la vede) ò idea de
 Paradiso! Figure tute resplendente, e chiare./ L'altra de i
 Pecadori è l'Avocata./ Che ascende in Cielo, acompagnà da
 Schiera/ D'Anzoli: ma depenta de maniera./ Che a quela man
 se ghe puol dir beata". Vedi anche M. Boschini, *Le Ricche
 Minere della pittura veneziana*, Venezia, Francesco Nicolini,
 1674, pp. 50-51: "Nella prima stanza terrena dunque vi sono
 sei gran quadri. Nel primo à man sinistra vi è l'Angelo, che
 Annuncia Maria, et è in stampa. Nel secondo evvi la visita de'
 tre Magi. Nel terzo, Maria che v'è nell'Egitto. Nel quarto, la
 strage de gl'Innocenti; e va in stampa di Luca Chilian. Nel
 quinto, la Circoncisione del Signore. Nel sesto, Maria ascen-
 de al Cielo". Neppure Giovanni Francesco Ciapetti (*La Sacra
 Magnificenza descritta per la famosa, e Venerabile Scuola del
 Gloriosissimo San Rocco, con la vita e traslazione del Santo*,
 Venezia, Alessandro Zatta, 1674; II ed. Venezia, Giovan

Francesco Valvasense, 1678) ne fa menzione, nonostante si tratti della prima guida interamente consacrata a San Rocco. Vedi alle pp. 24-28: "Vagheggiate à man sinistra nel primo quadro il recondito arcano dell'Incarnazione, non parla l'Angiolo messaggiero, ammutolita si vede Maria, perché in que' silenzi si concepisce il Verbo, si scuoprono tra sereni dell'Angelica luce i turbamenti delle Vergine, ma ciò che nella varietà di tanto mistero inganna l'occhio, sono alcune rovine, che in una parte si vedono; [...]. Adorano in un'altra tela i Regi d'Oriente il nato Redentore in Betlemme, ove la molteplicità delle figure non confonde, perché sono con ordine distribuite, si vedono nell'immobilità camminare i destrieri, e le ricchezze tribuite al Re de' Regi rendono avaro il guardo di tempo, mentre non si sa saziare di mirare, et ammirare l'artificio. Segue nel terzo quadro la fuga in Egitto, che vi arresta il piede, e' contento della Santa famiglia che fugge espresso tra i timori nella dolcezza del sembante, mitiga l'asprezza del disastroso cammino. Diletta l'ultimo più propinquo all'altare colla strage degl'Innocenti, mentre rende reo il pittore d'esser più barbaro della fiera d'Erode, ride l'occhio in quel pianto, si compiace nel sangue, e giura, che il ferro Carnefice non toglie l'anima a quelle vittime, ma glie l'infonde per le ferite, e bella la morte anco tra gli spaventati, e le querule voci delle Genitrici formano i plausi festivi alla gloria di che formolle. / A man destra dove manca la corrispondenza de' quadri, [...] si rimira la Vergine assonta in Cielo, e la presentazione del figlio nel tempio, et era ben conveniente, che per ascendere alla sala maggiore, paradiso artificioso di meraviglie, desse buon auspicio la salita di Maria del Cielo". La prima fonte a citare i dipinti con le due "sante" è A.M. Zanetti, *Della Pittura veneziana e delle Opere pubbliche Libri V*, Venezia, Giambattista Albrizzi, 1771, p. 145, che li descrive con queste parole: "Negli angoli vi sono per riempimento alcuni paesi, dall'istesso pittore dipinti". Il primo – e ahimé maldestro – tentativo di identificazione del soggetto fa la sua apparizione in G. Moschini, *Guida per la città di Venezia*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1815, II, p. 216, in cui le due donne diventano ufficialmente "la Maddalena al deserto" e "santa Maria Egiziaca". Per la questione vedi anche V. Sapienza, "Vecchi documenti, nuove letture", cit., pp. 174-175 e nota 31, pp. 186-187.

⁶⁰ Per un dettagliato resoconto su questa e sulle altre vicende riguardanti la cronologia delle *Storie di Maria* si rinvia a V. Sapienza, "Vecchi documenti, nuove letture", cit.

⁶¹ ASV, *Scuola Grande di San Rocco*, II consegna, 423, Ricevute, Libro II, c. 96a.

⁶² La nota di pagamento per questi lavori è registrata alla data 23 maggio 1584. Vedi ASV, *Scuola Grande di San Rocco*, II consegna, 413, Ricevute sparse.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ G. Postel, *Prime nove del altro mondo*, cit., p. non numerata.

⁶⁵ Ivi, p. non numerata.

⁶⁶ Ivi, p. non numerata.

⁶⁷ Ivi, p. non numerata.

⁶⁸ È lo stesso Postel a spiegare il significato del termine "thamar" nel brano dedicato alla "Settima profezia" che abbiamo già ricordato: ivi, p. non numerata.

⁶⁹ Ivi, p. non numerata.

⁷⁰ Ivi, p. non numerata.

⁷¹ A. M. di Nola (a cura di), *Vangeli apocrifi*, cit., pp. 83-84. Il corsivo è mio.

⁷² Si veda in proposito T. Pignatti, F. Pedrocco, *Veronese*, Milano 1995, II, pp. 439-444 nn. 334-337; 479-480 nn. 380-381.

⁷³ C. G. Dubois, "L'imagination historique", cit., p. 70.

⁷⁴ Di nuovo facciamo i conti con questo oggetto e con la possibilità che con esso si alluda alla biografia di Postel. Se n'è già discusso sopra e alla nota 36.

⁷⁵ C. G. Dubois, "L'imagination historique", cit., p. 66.

⁷⁶ Sarà opportuno notare che il formato di questo libretto è ben diverso dagli ingombranti volumi della *Maria-Sbekinà* nelle due tele allegoriche in fondo alla sala, di cui si è già discusso.

⁷⁷ A. Gentili, "Personaggi e metafore", cit. – L'identificazione del personaggio in secondo piano con Cristo ragazzo impegnato a fabbricarsi la croce viene sostenuta sulla base della giovane età del personaggio e per la presenza di alcuni dettagli che alludono evidentemente al martirio di Cristo – il cappio con il quale il figlio di Dio sarà strascinato sul Golgota, la lancia che squarcerà il suo costato. Per l'episodio di Gesù ragazzo nella falegnameria si citano normalmente lo *Pseudo-Matteo* e il *Vangelo Arabo dell'Infanzia di Cristo*; ad essi si può aggiungere anche il *Vangelo secondo Tommaso* – in greco παιδικά: "cose concernenti l'infanzia" – che alcuni esegeti preferiscono titolare *Storia dell'infanzia di Cristo*: "13.1. Suo padre era falegname, e, in quel tempo, faceva aratri e gioghi. Una persona ricca gli ordinò di fare un letto. Ma una delle assi, quella detta trasversale, era troppo corta e Giuseppe non sapeva cosa fare. / 13.2. Il ragazzo Gesù disse allora a suo padre Giuseppe: 'Mettila per terra le due assi e pareggiarle da una delle parti'. Giuseppe fece come gli aveva detto il ragazzo: Gesù si pose dall'altra parte, afferrò l'asse più corta e la tirò a sé rendendola uguale all'altra. A tale vista suo padre Giuseppe rimase stupito: abbracciò il ragazzo e lo baciò esclamando: 'Me felice, perché Dio mi ha dato questo

ragazzo!'. Cfr. L. Moraldi, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, Casale Monferrato 1994, p. 294.

⁷⁸ È l'ipotesi di Bernard Aikema nel saggio dedicato alla sala terrena di San Rocco: "Santa povertà e *Pietas* Veneziana", cit., p. 188. Se una velata allusione al brano del *Protovangelo* potrebbe essere rappresentata dal sommovimento del terreno nella zona dov'è il gruppo di donne, non compare nel dipinto, al contrario di quanto racconta l'apocrifo, alcuna montagna che si apra per accogliere Elisabetta con in braccio il piccolo Giovanni: "Elisabet autem audiens quod Johannes requiretetur conscendit in montana, et circumspectabat ubi eum, absconderet, et non era loco absconsionis. Et gemens Elisabet voce magna dixit: o mons Dei recipe matrem cum filio, nec enim poterat ascendere Elisabet. Et repente divisus est mons et illam recepit. Illuxit autem illis lux; angelus enim Domini erat cum illis custodiens illos". Cfr. I. Backus, "Guillaume Postel, Theodor Bibliander et le *Protévangile de Saint Jacques*", cit., p. 50. La sola possibilità di salvezza segnalata da Tintoretto, lo ribadiamo, è rappresentata dall'acqua.

⁷⁹ G. Postel, *Les très merveilleuses victoires des femmes du nouveau monde*, Paris, J. Ruelle, 1553 (ristampa anastatica a cura di G. Brunet, Genève 1970).

⁸⁰ Ivi, pp. 12-13.

⁸¹ Postel evoca direttamente la *Strage degli Innocenti* anche nella *Syriae descriptio* *Guilielmo Postello Barentonio auctore*, Parisiis, Hieronymum Gormontium, sub insigni Trium Coronarum, 1540, pp. 26-27.

⁸² Scendendo i gradini della doppia scalinata monumentale che conduce dalla sala superiore alla sala terrena, le magnifiche arcate a tutto sesto inquadrano, o più correttamente isolano due brani dei dipinti raffiguranti la *Fuga in Egitto* e la *Strage degli Innocenti*: quasi due nature morte, stanno lì sotto gli occhi dello spettatore il bastone, l'otre e il panno bianco della *Fuga* e il panno nero con quel colpo di pennello che sembra tracciare una "s" della *Strage*. Difficile credere che possa trattarsi di una coincidenza. Che a questi dettagli sia affidata una sintesi significativa che reclama di essere interpretata?

⁸³ L'opera fu restaurata già nel 1678 a opera di Angelo Vidali per rimediare ai danni causati dall'umidità, e successivamente nel 1834 da Antonio Florian che pretese perfino di iscrivere il proprio nome e l'anno dell'intervento sulla tela. L'impudenza di Florian è riferita anche da John Ruskin, che resta uno degli spettatori più attenti che si siano mai recati alla Scuola Grande di San Rocco. Così egli riferisce: "On the tablet or panel of stone which forms the side of the tomb out

of which the Madonna rises, is this inscription, in large letters, REST. ANTONIUS FLORIAN, 1834. Exactly in proportion to man's idiocy is always the size of the letters in which he writes his name on the picture that he spoils" (J. Ruskin, *The Stones of Venice*, London 1904, p. 410). Per l'intervento di Vidali, si veda P. Rossi, "Attività di Domenico Tintoretto, Santo Piatti e Giuseppe Angeli", cit., p. 267 nota 13.

⁸⁴ Così H. Tietze, *Tintoretto. The paintings and drawings*, London 1948, p. 378. La traduzione è mia.

⁸⁵ R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto*, cit., pp. 226-227, schede nn. 441-442.

⁸⁶ R. Berliner, "Die Tätigkeit Tintoretto's in der Scuola di San Rocco", cit., p. 495; R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto*, cit., pp. 225-227.

⁸⁷ V. Sapienza, "Vecchi documenti e nuove letture", cit., pp. 184, 193.

⁸⁸ Pur considerando che per la *Circoncisione* il dipinto originale sia stato sostituito – e si tratta di un'ipotesi più che estrema – dubito fortemente che si sia provveduto anche a un cambiamento di soggetto, con il rischio di intaccare la coerenza di un programma tanto complesso.

⁸⁹ Per un'introduzione alla complessa tradizione degli apocrifi sulla dormizione di Maria vedi L. Moraldi, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, cit., pp. 163-179.

⁹⁰ Ascensione e assunzione non costituiscono, secondo la teologia cristiana, due sinonimi: l'ascensione è del Cristo, che ascende al cielo per virtù divina, cioè propria; l'assunzione di Maria è un atto di glorificazione operato da Dio in nome delle straordinarie virtù della Vergine. Sul significato teologico dell'Assunzione: S. De Fiore, S. Meo, *Nuovo Dizionario di Mariologia*, Cinisello Balsamo 1986, pp. 162-185. Ringrazio Francesco Trentini per lo scambio intelligente e generoso che abbiamo avuto sulla questione.

⁹¹ G. Postel, *Prime nove del altro mondo*, cit., p. non numerata.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Basti pensare alla posa della Vergine nell'*Assunzione di Maria* di Jacopo Tintoretto ai Crociferi. Si direbbe che rievochi, come vuole la tradizione, il passo della *Legenda aurea* in cui Jacopo da Varagine paragona la Vergine a una colomba (ediz. a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino 1995, p. 652).

⁹⁴ Mi chiedo se Tintoretto non conoscesse l'illustrazione della *Pretiosa margarita novella* nell'edizione curata da Gianno Lacinio, *Pretiosa margarita novella de thesauro, ac pretiosissimo philosophorum lapide [Bonii Ferrariensis]. Artis huius divinae typus, et methodus collectanea ex Arnaldo,*

Rhaymundo, Rhasi, Alberto, etc., Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1546. Vedi anche A. Roob, *Alchimie et mystique: le musée hermétique*, Paris, 1997, p. 36. Nell'atrio sono raffigurati lo zolfo e il mercurio da cui nasce ogni corpo a base di materia. Le tre barriere successive rappresentano le tre fasi dell'*opus*: la prima, sotto il segno dell'ariete, inizia con un corpo morto in putrefazione; nella seconda, governata dal leone, si verifica l'unione dell'anima e del corpo; e nell'ultima, sotto il sagittario, nasce il corpo spirituale, incandescente e infrangibile, "l'elisir o oro liquido dell'eterna giovinezza".

⁹⁵ Che il turco in questo momento storico (ma era già successo in passato) assuma, in alcune tipologie di immagini, connotati ben diversi da quelli del temibile nemico, personificazione assoluta del male, è un fatto assodato. Si veda l'esempio di Pozzoserrato al Monte di Pietà di Treviso e sulla questione il saggio di F. Trentini, "Immagini apocalittiche. Toeput, Treviso, il Monte di Pietà", in *Venezia Cinquecento*, XIV (2004), 27, pp. 169-225. Mi piace ricordare, pur non avendo ancora approfondito la questione, che a circa un decennio di distanza dalle *Storie di Maria* di Tintoretto c'è un altro pittore che dipinge un turco mentre si ribella con ardore al terribile spettacolo del *Cristo inchiodato sulla croce*: mi riferisco a Leonardo Corona, in una delle scene del ciclo dedicato alla *Passione di Cristo* nella sala terrena della Scuola di San Fantin.

⁹⁶ G. Postel, *Prime nove del altro mondo*, cit., p. non numerata. Nel capitolo intitolato "La Historia della Immutazione del Primogenito del mondo, cioè Restituito nel luoco et officio di quello che nacque primo, tanto di padre quanto di Madre carnale", Postel afferma che nel "libro della Divina ordinatione dato à misser Andrea Marcello, per comunicarlo con li Signori à chi tocca" si spiegano le ragioni per le quali il Padre Eterno ha scelto Venezia per il secondo avvento di Cristo. Il termine "Signori", per altro maiuscolo, fa supporre che l'Andrea Marcello in questione faccia parte di qualche organo ufficiale della Repubblica. Ma neanche questo ci aiuta a sbrogliare la matassa dei tanti personaggi con questo nome che compaiono nelle genealogie della famiglia.

⁹⁷ Si accennano qui alcune informazioni generali su Daniel Bomberg. Per ulteriori approfondimenti si veda A. Cioni, "Daniel Bomberg", in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 11, Roma 1969, pp. 382-387, e P. Grendler, *L'Inquisizione romana e l'editoria a Venezia, 1540-1605*, Roma 1983, pp. 135-136 e 202.

⁹⁸ A. Cioni, "Daniel Bomberg", cit., p. 383.

⁹⁹ G. Postel, *De Typographiae regis Francisci excellentia et de Bibliotheca*, British Library, ms. Sloane, fol. 45: "Considerans

enim admirabile istud donum quod Germaniae debemus, dico illud omnino admirabile donum dei, quo instar angelici spiritus, unus quantumvis doctus homo nullo peregrinationis tedio affectus possit in totum orbem terrarum transfundere sui animi sensa, ita ut etiam rudis litterarum homo [...] scriptura tota in arte excellentissima in plura exempla in una die transferre aut multiplicare quam vel mille olim homines multis temporibus potuissent valeat, artem typographiae dico, voluit etiam suam regiam liberalitatem et curam ad eam exornandam applicare [...]”.

¹⁰⁰ ASV, *Sant'Uffizio, Processi*, bb. 14 e 156.

¹⁰¹ ASV, *Sant'Uffizio, Processi*, b. 156, c. non numerata. Il suo nome compare in una lista nutritissima di librai intimati a comparire il 26 agosto 1567: “ser Piero francese quondam Jane Feriero francese vende libri in Rialto sotto il portego”. Non deve confondersi con un altro “Piero francese stampador sta à San Zuanepolo”, da identificarsi con tale Piero de Vechino, citato dallo stampatore Zuanne Griffio in un interrogatorio durante il processo contro Hieronimo Torresan, a proposito della stampa di certi “ufficioli della madonna”: ivi, cc. 39v-41r.

¹⁰² *Ibidem*, cc. 29r-30v.

¹⁰³ ASV, *Sant'Uffizio, Processi*, b. 14, fasc. 1, c. 58. Sono numerose le carte processuali in cui compare il nome di Vincenzo Valgrisi. Si comincia con l'atto del 21 maggio 1547; in cui Vincenzo viene convocato per ottenere informazioni su un certo Tommaso inglese, accusato di aver venduto libri proibiti. Egli riferirà semplicemente che conosce il libraio in questione e sa “che lui è stato in Alemagna et ha portato libri diversi in questa terra che non so, di che materia trattano, li quali lui ha venduto al librer de la Speranza et [...] Aldo Manutio”: ivi, c. 1 [di qui in poi: per la b. 14 il numero delle carte indicato corrisponde a una numerazione moderna a matita; la si usa per comodità anche per l'unico fascicolo con numerazione antica, corrispondente alle cc. 47-90, ovvero alla numerazione antica cc. 1r-19r]. Seguono le carte del processo del 1559: ASV, *Sant'Uffizio, Processi*, b. 14, fasc. 1, cc. 7-9, 19-20 e un altro fascicolo con intitolazione moderna “Libri reperiți o inventariati” (1559?), cc. non numerate. Si finisce con le carte relative al processo del 1570: ASV, *Sant'Uffizio, Processi*, b. 14, cc. 39-46, 58-60, 65-83, 91-118.

¹⁰⁴ L'elenco completo delle opere ritrovate nel magazzino di Valgrisi a San Zanipolo il 18 agosto 1570 sta in ASV, *Sant'Uffizio, Processi*, b. 14, cc. 39-46. Dell’“Elia Pandocheo” sono state rinvenute ben trentuno copie (c. 43). Valgrisi possiede anche numerosissimi esemplari (ben centotrentanove!) delle *Croniche* di Giovanni Carion (c. 39): ricordo che l'edizione del

1557 di quest'opera include in appendice una biografia di Madre Zuana composta da Postel (cfr. nota 24). Al *Chronicon* devono probabilmente aggiungersi le altre copie indicate genericamente come “Giovanni Carioni”, in totale quarantotto (cc. 39 e 41).

¹⁰⁵ Per la vicenda del processo al Valgrisi del 1559 vedi, come già indicato alla nota 101, ASV, *Sant'Uffizio, Processi*, b. 14, fasc. 1, cc. 7-9, 19-20, e altro fasc. dall'intitolazione moderna “Libri reperiți o inventariati” (1559?), cc. non numerate.

¹⁰⁶ Ivi, c. 8.

¹⁰⁷ Ivi, c. 9.

¹⁰⁸ Ivi, cc. 59-60.

¹⁰⁹ A soccorso del Valgrisi si precipitano il pievano della sua parrocchia di San Zulian, Tommaso Rumon, e la scuola del Santissimo Sacramento della stessa chiesa, di cui Valgrisi era stato pure gastaldo. In particolare testimoniano in suo favore lo scrivano Nicolò di Zuane, merciaio all'insegna di San Francesco, il gastaldo Ieronimo Barbusi e il vicario Marco Bergonzio, merciaio all'insegna della Madonna: ivi, cc. 101-108.

¹¹⁰ Ivi, cc. 60-61. Il corsivo è mio.

¹¹¹ G. Weil, *Vie et caractère de Guillaume Postel*, cit., p. 91.

¹¹² ASV, *Sant'Uffizio, Processi*, b. 14, c. 60.

¹¹³ ASV, *Sant'Uffizio, Processi*, b. 156, c. 28r.

¹¹⁴ ASV, *Notarile Testamenti*, b. 210, n. 527.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Questa informazione si ricava da P. Camerini, “Il testamento di Tommaso Giunti”, in *Atti e Memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova*, XLIII (1927), p. 8.

¹¹⁷ ASV, *Notarile Testamenti*, b. 210, n. 527.

¹¹⁸ *Ibidem*. Il corsivo è mio. Il termine “ormesini” designa i preziosi drappi di seta utilizzati in particolare per le toghe e le vesti dei patrizi. Si definisce “zambelotto” o “cambelotto” un tessuto che in origine era prodotto esclusivamente in pelo di cammello o di capra; già nel XIII secolo prevedeva le varianti in seta e in lana, o in misto di cotone e seta. Il termine “sciamito” non è altro che la declinazione veneziana di “sàmis” (da cui anche “samiter” o tessitore), ovvero tessuto di seta. Per ulteriori ragguagli si veda A. Vitali, *La moda veneziana attraverso i secoli. Lessico ragionato*, Venezia, 1992, pp. 109-111, 346-349.

¹¹⁹ A. Tenenti, “Lucantonio Giunti il giovane stampatore e mercante”, in *Studi in onore di Armando Sapori*, Milano 1957, II, p. 1039.

¹²⁰ Da questo momento in poi, per le cariche di governo dei confratelli della Scuola Grande di San Rocco citati nel

testo, si rimanda a M. E. Massimi, "Indice alfabetico dei confratelli di governo della Scuola Grande di San Rocco, 1500-1600", in *Venezia Cinquecento*, V, 9, 1995, pp. 109-169.

¹²¹ G. Tassini, *Cittadini veneziani*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. P.D. c 4, V, voce "Tasca".

¹²² R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto: l'opera completa*, cit., I, p. 191-192.

¹²³ Ivi, p. 194.

¹²⁴ G. Tassini, *Cittadini veneziani*, cit., I, voce "Anovale".

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Per la vicenda del campanile e per la questione del "partito dell'ospedale" vedi M. E. Massimi, "Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola Grande di San Rocco", cit., pp. 5-107.

¹²⁷ Ivi, pp. 80, 103 nota 169.

¹²⁸ ASV, *Notarile Testamenti*, b. 1257, n. 41.

¹²⁹ G. Postel, *Prime nove del altro mondo*, cit., p. non numerata.

¹³⁰ ASV, *Notarile Testamenti*, b. 211, n. 316.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² ASV, *Notarile Testamenti*, b. 1192, n. 587.

¹³³ Va forse precisato che la somma solitamente stanziata per una dote nelle famiglie della ricca borghesia mercantile veneziana si aggira, a queste date, intorno a mille ducati.

¹³⁴ ASV, *Notarile Testamenti*, b. 1192, n. 587.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ A. Tenenti, "Lucantonio il giovane", cit., p. 1052.

¹³⁷ P. Camerini, *Annali dei Giunti*, Firenze 1962-63, II, p. 17.

¹³⁸ G. Degli Agostini, *Notizie storico-critiche intorno la vita e le opere degli scrittori veneziani*, Venezia, presso Simone Occhi, 1752-1754 (ristampa anastatica, Bologna 1975), p. 529.

¹³⁹ ASV, *Notarile Testamenti*, b. 1214, n. 1032.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² M. E. Massimi, "Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola Grande di San Rocco", cit., p. 84.

¹⁴³ G. Degli Agostini, *Notizie storico-critiche*, cit., p. 534.

¹⁴⁴ G. Weil, *Vie et caractère de Guillaume Postel*, cit., pp. 109-110.

¹⁴⁵ Sulla Scuola di Santa Maria della Misericordia e di San Cristoforo dei Mercanti esistono nell'Archivio di Stato di Venezia preziose fonti documentarie ancora tutte da indagare: mi riferisco in particolare alla busta 406 del fondo *Scuole piccole e suffragi*, contenente la *Mariegola* e i *Catastici*, e nello stesso fondo la busta 412 con i *Registri delle Parti* (1300-1743), e le buste 436 e 436bis con un *Inventario delle robbe*

e ornamenti della Scuola e elenco cariche (1520-1599). Quanto alla scarna bibliografia si ricordano: A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, Milano 1977, II, pp. 559-561; T. Pignatti (a cura di), *Le Scuole di Venezia*, Milano 1981, pp. 219-220; R. Gallo, "Andrea Palladio e Venezia. Di alcuni edifici ignoti o mal noti", in *Rivista mensile di Venezia*, 1955, n.s. I, 1, pp. 36-41.

¹⁴⁶ ASV, *Scuole piccole e suffragi*, b. 436bis.

¹⁴⁷ Immagino si tratti di avvocati "defensori", eletti per tutelare gli interessi della scuola in caso di controversie. I nomi sono ricorrenti e spesso è affiancato loro il titolo di "Dottor".

¹⁴⁸ Si ricorda che non sono rari i casi di scuole piccole che godono di strutture e privilegi solitamente riservati alle scuole grandi, senza averne mai acquisito lo statuto: mi vengono in mente in particolare la Scuola di San Fantin o de' Picai, o la già citata Scuola della Passione.

¹⁴⁹ Biblioteca del Museo Correr, *Mariegola della Scuola della Santissima Passione*, n. 122, cc. 2r-4r.

¹⁵⁰ R. Gallo, "Andrea Palladio e Venezia", cit., pp. 36-41.

¹⁵¹ I teleri che decoravano l'edificio erano in totale novantadue, almeno stando alla cifra indicata da Pietro Edwards nel 1806, quando riceve l'incarico di mettere al riparo i più preziosi tesori della scuola, che di lì a breve sarà adibita a caserma. Per la descrizione si vedano in particolare: M. Boschini, *Le Ricche Minere della pittura*, cit., sestiere di Cannaregio, pp. 34-38; A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture*, cit., pp. 399-401.

¹⁵² Mi preme qui precisare che il primo a notare la presenza di numerosi confratelli di San Rocco fra i banchi di governo della Scuola dei Mercanti è stato Nicola Bello, "Sotto le sue ali troverai rifugio". *La Passione di Cristo di Jacopo Tintoretto nell'Albergo della Scuola Grande di San Rocco*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari, Venezia 2003/2004, pp. 56-57.

¹⁵³ ASV, *Scuole piccole e suffragi*, b. 436bis, reg. 2, cc. non numerate: Bernardo de Marin è eletto governatore per ben quattro volte: nel 1521, nel 1522, nel 1525 e nel 1539. Mattio de Marin è *degano* nel 1537, *degano* di mezz'anno nel 1545 e nel 1572, cancelliere nel 1548, vicario nel 1552 e conta ben dieci presenze in *zonta*: nel 1551, nel 1557, nel 1559, nel 1562, nel 1564, nel 1566, nel 1569, nel 1571, nel 1573 e nel 1575, anno in cui muore. Per le carriere di Bernardo e Mattio de Marin alla Scuola di San Rocco e per quelle dei confratelli nominati qui di seguito dalla nota 154 alla nota 165, si rimanda a M. E. Massimi, "Indice alfabetico dei confratelli di governo della Scuola Grande di San Rocco, 1500-1600", cit.

¹⁵⁴ Ivi, cc. non numerate: Alvise Noal è eletto governatore nel 1542 e siede in *zonta* nel 1544, mentre Iulio è *degano* nel 1545 e *degano* di mezz'anno nel 1553. Si segnala tuttavia

che Iulio non ha mai occupato cariche di governo a San Rocco.

¹⁵⁵ Ivi, cc. non numerate: Gerolamo siede in *zonta* nel 1542 e nel 1544, e viene eletto governatore nel 1546. Risulta di nuovo in *zonta* nello stesso 1546, quando deve rinunciare a questa nomina per accettare la guida della confraternita. Torna quindi in *zonta* nel 1548, nel 1550, nel 1552, nel 1554, nel 1556 e nel 1558.

¹⁵⁶ Ivi, cc. non numerate: Vincenzo Trincavella è governatore nel 1557 e nel 1564, siede in *zonta* nel 1558, nel 1560, nel 1562 e nel 1566.

¹⁵⁷ Ivi, cc. non numerate: Venturin Varisco è degano nel 1540, siede in *zonta* nel 1558, nel 1560, nel 1562, nel 1564 e nel 1566.

¹⁵⁸ Ivi, cc. non numerate: Venturino Cornovi dalla Vecchia risulta *decano* nel 1520, governatore nel 1540, siede in *zonta* nel 1543, nel 1545, nel 1547. Antonio, figlio di Venturino, è governatore nel 1563, siede in *zonta* nel 1568 e nel 1570, anno in cui compare anche fra i *defensori*.

¹⁵⁹ Ivi, cc. non numerate: Benedetto di Martino Ferro è degano nel 1546, cancelliere nel 1551 e siede in *zonta* nel 1560, nel 1572 e nel 1574. Francesco Ferro, suo fratello, *decano* nel 1553, siede in *zonta* nel 1578 e assume il governatorato nel 1593.

¹⁶⁰ Ivi, cc. non numerate: Bartolomeo Giavarina è *decano* nel 1563 e Francesco, suo figlio, *decano* di mezz'anno nel 1587. Quest'ultimo non compare fra i confratelli della Scuola di San Rocco.

¹⁶¹ Ivi, cc. non numerate: Zuanne Cuccina è *decano* nel 1541, Zuan Antonio Cuccina è *decano* nel 1559.

¹⁶² Ivi, cc. non numerate: Francesco dall'Olmo è sindaco nel 1567, vicario nel 1569, siede in *zonta* nel 1578 e nel 1585.

¹⁶³ Ivi, cc. non numerate: Francesco di Zorzi è *decano* nel 1550 e nel 1554, *decano* di mezz'anno nel 1560 e viene eletto governatore nel 1592.

¹⁶⁴ Ivi, cc. non numerate: Daniele D'Anna, figlio di Paolo e nipote di Martino, compare solo come *decano* nel 1595. Lo citiamo in virtù dell'importanza della famiglia d'Anna a San Rocco, pur non comparando egli fra i confratelli di governo.

¹⁶⁵ Sul personaggio di Gerolamo Rota e sul suo ruolo a San Rocco si veda la straordinaria ricostruzione di M. E. Massimi, "Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola di San Rocco", cit., pp. 21-46.

¹⁶⁶ Tommaso ha una carriera di tutto rispetto tra i banchi della Scuola dei Mercanti: *decano* di mezz'anno nel 1537, siede in *zonta* nel 1540, nel 1542, nel 1544, nel 1546 e poi di nuovo nel 1559 e nel 1561.